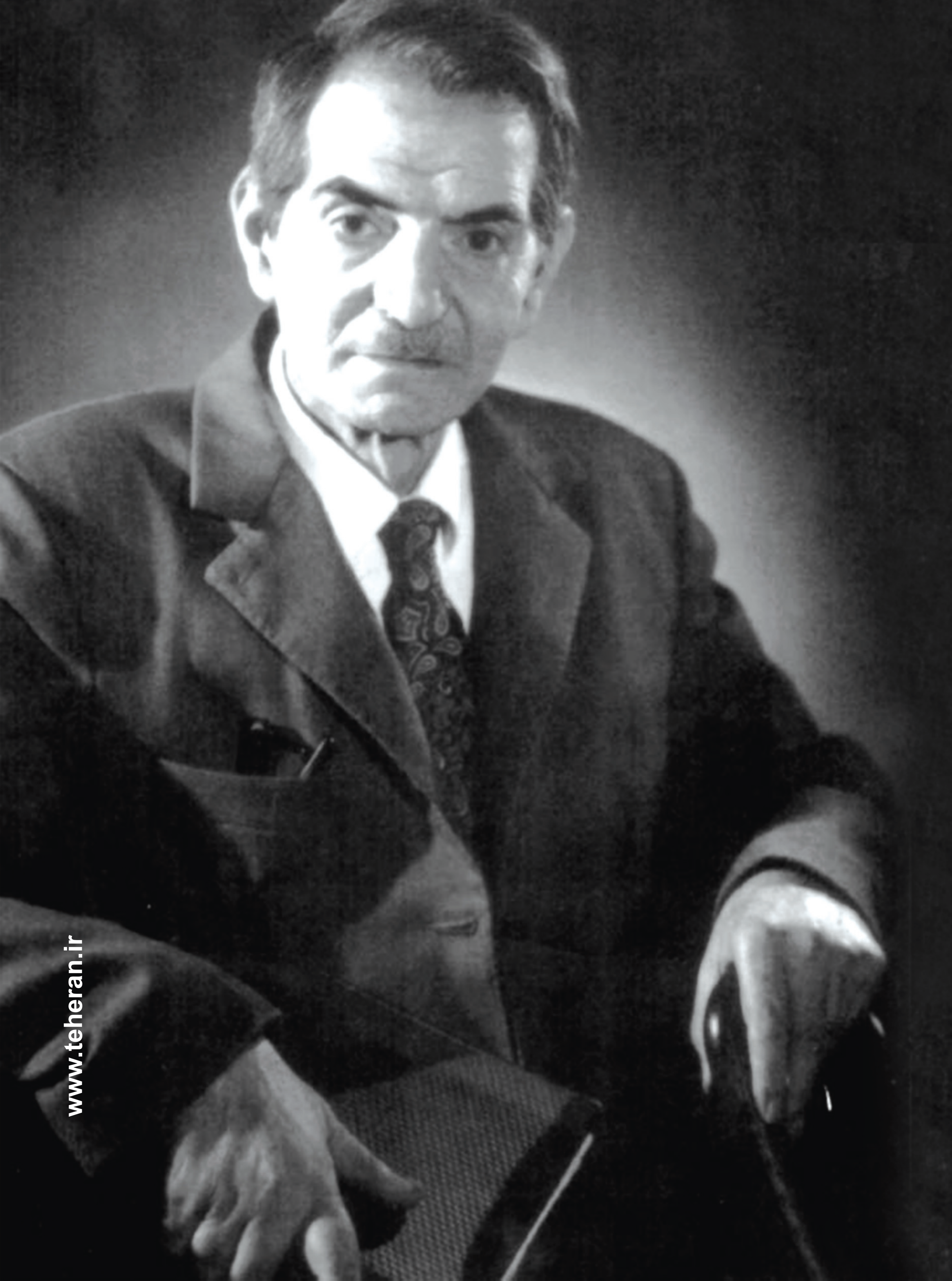
LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 55, Juin 2010, 5e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4 € 50



La Nouvelle poésie iranienne: l'expression d'un moi moderne

www.teheran.ir

La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Djamileh Zia

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Samira Fakhariyan
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

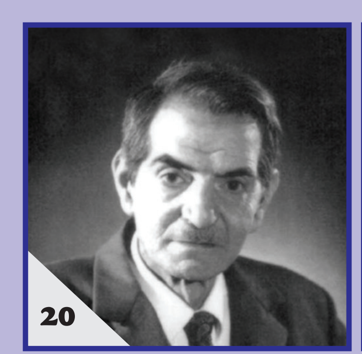
Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap



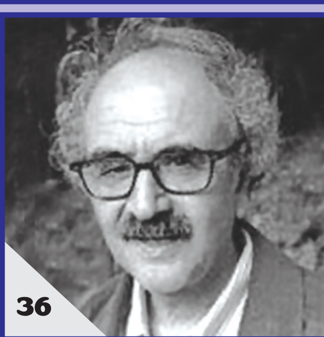
Recto de la couverture:
Mohammad Hossein Shahriyâr

www.teheran.ir









Sommaire

CAHIER DU MOIS

CULTURE

Arts

Repères

Littérature

FENÊTRES

Boîte à textes

Une brève histoire de la poésie persane contemporaine De Nimâ à nos jours

Rouhollah Hosseini
Université de Téhéran

Poésie! Ô trésor! Perle de la pensée!
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former.

Alfred de Vigny, «La maison du berger», in *Les Destinées*

La poésie, il va sans dire, constitue un élément fondamental de la culture iranienne, et caractérise les aspects divers de la vie sociopolitique et culturelle de l'homme persan. Elle n'a en effet de cesse à définir sa manière d'être au monde, toujours en décalage avec les exigences du monde moderne, lequel est essentiellement marqué par la prose.

La poésie a effectivement été, cela depuis longtemps, la forme artistique la plus marquante de la culture et de la littérature persanes, la preuve en est le grand nombre de scientifiques, philosophes et mystiques iraniens qui s'occupèrent également de poésie. C'est d'ailleurs pourquoi la querelle iranienne des Anciens et des Modernes ne s'engagea réellement que dans ce domaine. De même, il devient difficile de définir, en termes de rupture, une époque nouvelle ou contemporaine dans l'histoire d'une poésie qui étend ses racines sur plus de mille ans d'une tradition poétique dont la morale et les idées générales n'ont pas cessé de marquer le goût et le regard des lecteurs. Le moment arriva quand même où la poésie persane subit des changements profonds, cela en s'évidant des concepts stéréotypés et en prenant à sa charge de relater la vie réelle. Cet ancrage du texte dans le vécu de son auteur, dans la réalité sociale et historique, fut indubitablement essentiel à la naissance de la poésie persane moderne. Cette dernière se caractérisa pourtant par sa tentation de briser le moule de la rhétorique figée, préconçue et strictement codifiée de la poésie classique, laquelle était intemporelle et adaptable à toutes les époques. Une révolution dans la création poétique qui trouvait ses racines, il faut l'avouer, dans les écrits des auteurs occidentaux et surtout dans ceux des symbolistes français de la fin du XIXe siècle. Le symbolisme fut d'ailleurs à l'origine de presque toutes les tentatives de renouvellement esthétique ainsi que de rhétorique de l'art moderne. Il suffit d'évoquer la poésie de Baudelaire, de Verlaine ou de Rimbaud pour pouvoir imaginer le chemin qui s'ouvrait alors aux auteurs initiés par le biais du français, première langue à l'époque, à cette littérature.

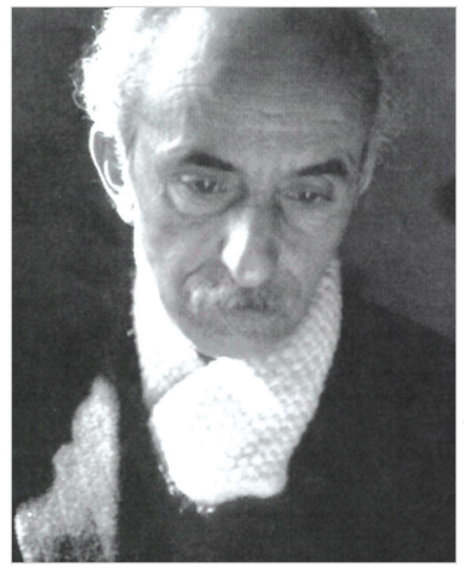
On fait souvent débuter la poésie persane contemporaine en 1301 de l'hégire solaire (en 1921 de l'ère chrétienne), l'année de la publication d'un long poème de Nimâ, *Afsâneh* (La légende), qui est aujourd'hui considéré comme le manifeste de la Nouvelle poésie. L'histoire que nous nous proposons de raconter ici prend donc son point de départ au début du XXe siècle et s'étend à nos jours; elle est évidemment lacunaire et partiale, une rapide synthèse en effet d'environ quatre-vingt-dix ans d'une poésie

qualifiée de «nouvelle». Pour ce faire, nous chercherons à saisir notamment les moments importants et les figures principales qui ont marqué la naissance et le parcours de cette poésie.

Comme nous l'avons évoqué, Nimâ Youshidj (1897-1959), de son vrai nom Ali Esfandiyâri, est considéré comme le père de la poésie persane contemporaine. Il fut celui qui brisa les formes anciennes de versification et émancipa notre poésie de ses chaînes millénaires. Dans sa *Légende*, il s'adresse vaillamment à la figure la plus respectée de la poésie classique, Hâfez, en l'accusant de faire parler mensongèrement le vin, la coupe et l'échanson, ces stéréotypes de la poésie classique. Il s'attaqua ainsi aux figures figées de la poésie ancienne et procéda à introduire de nouvelles formes et techniques. En ce sens, il varia le nombre de pieds de chaque vers et rima irrégulièrement. L'innovation la plus osée de Nimâ fut pour ainsi dire sa transgression des principes d'isométrie et d'exigence de rime, en plaçant le moule du poème après les émotions et les expériences personnelles du poète. Il conserva l'idée de rythme et fit varier la longueur des vers: pour lui, le poète ne devait guère se soumettre au dictat du vers régulier, en revanche, il pouvait manipuler son vers en fonction de son sentiment; la rime n'attendait plus dès lors la fin du vers, mais suivait les inflexions de la pensée du poète. Et ce dernier, pour exprimer ses sentiments et pour donner naissance aux nouvelles images fut autorisé de recourir à tout mot, qu'il fût beau ou laid.

De là naquit officiellement le vers libre nimâyien de la poésie persane qui permettait à son auteur d'observer le monde selon sa propre conception. Nos classiques, bien conscients du fait que toute parole rythmique et rimée ne serait pas de la poésie, ne pouvaient cependant considérer celle-ci détachée de ses caractéristiques formelles. Ils étaient fortement attachés à l'aspect esthétique des mots, en définissant une catégorie de termes gracieux, musicaux et affectifs qui méritaient seuls de trouver place dans un texte poétique. La découverte nimâyienne fut pour ainsi dire choquante, voire impardonnable à leurs yeux, et il a fallu pour son acceptation le passage du temps ainsi que l'apport et le soutien d'autres figures telles qu'Akhavân Sâles ou Ahmad Shâmlou. Le refus des Anciens ne fut cependant pas la seule

> La poésie a été, cela depuis longtemps, la forme artistique la plus marquante de la culture et de la littérature persanes, la preuve en est le grand nombre de scientifiques, philosophes et mystiques iraniens qui s'occupèrent également de poésie. C'est d'ailleurs pourquoi la querelle iranienne des Anciens et des Modernes ne s'engagea réellement que dans ce domaine.



Nimâ Youshidj

préoccupation des Modernes, ils furent également confrontés au pouvoir politique. C'était l'époque de Rezâ Shâh (1925-1941), le tyran dont le règne fut marqué par la censure des médias, de toutes productions littéraires et artistiques, et qui chercha à supprimer toute voix opposante. Par conséquent, le symbolisme et l'allégorisme constituèrent désormais les caractéristiques essentielles de la poésie nimâyienne (et ils continueront à marquer plus ou moins la poésie de toutes ces années jusqu'à la Révolution islamique en 1979). La voix de Nimâ fut évidemment marginale à cette époque par rapport à celle des poètes classiques comme Farrokhi-e-Yazdi, Bahâr, Lâhouti, etc., des figures qui étaient qualifiés de poètes de la Révolution constitutionnelle et celles de la nouvelle génération qui firent leur entrée dans la scène littéraire à la fin de l'époque constitutionnelle et étaient constituées, pour ne rappeler que les plus importants, de Parvin E'tesâmi, Shahriyâr, Massoud Farzâd et Dr. Ra'di. La thématique principale de la poésie de ces auteurs fut toujours le nationalisme hérité de la période précédente, lequel se laissa dégrader en un certain chauvinisme. Ce nationalisme excessif était manifeste notamment dans le mépris de quelques écrivains comme, parmi les plus connus, Eshghi et Aref, à l'égard des peuples arabes.

La tendance la plus importante de la poésie de cette période, qui trouva encore ses origines dans l'atmosphère politique du pays, fut l'apparition d'un romantisme particulier, bien différent du romantisme européen, qui avait commencé par la poésie de Nimâ.

Mais la tendance la plus importante de la poésie de cette période, qui trouva encore ses origines dans l'atmosphère politique du pays, fut l'apparition d'un romantisme particulier, bien différent du romantisme européen, qui avait commencé par la poésie de Nimâ (*La légende* déjà évoquée peut également être considérée comme le manifeste de ce romantisme). La recherche de la solitude dans la nature et le sentiment de désillusion d'une réforme sociopolitique marquèrent le texte même des poètes classiques comme Bahâr. Parallèlement, les recherches sur la forme se poursuivirent et nous fûmes témoins, à cette époque, des premières tentatives des poètes à faire des poèmes en vers blanc. Mohammad Moghaddam, dans son *Secret de minuit,* met en cause cette autre règle de la poésie classique qui était de respecter le même système rythmique (*nezâm-e arouzi*), du début jusqu'à la fin du poème. Moghaddam, ayant fait ses études aux Etats-Unis, connaissait bien la poésie américaine, surtout celle de Walt Whitman, lequel avait de son côté marqué les symbolistes français. Il était à ce titre fort enclin à briser les règles de la poésie ancienne et ses poèmes, bien que de qualité médiocre, furent tous non rythmiques. L'éminent auteur de la littérature persane, Shafi'i Kadkani estime que c'était surtout par le biais de la traduction en prose des poètes étrangers tels que Lamartine que les poètes iraniens commencèrent à écrire des poèmes en prose.[1] Aujourd'hui cependant, nous reconnaissons Shâmlou comme le législateur du vers blanc dans la poésie persane, cela à la fin des années 30. Celui-ci, défavorable à la poésie prosodique et symétrique, considérait le vers métrique comme faisant partie intégrante du domaine de la musique tandis que pour lui, la poésie et la musique appartenaient à deux domaines bien distincts. Il entendait à ce titre aller plus loin que

Nimâ dans la liberté du rythme et de l'esprit. «*(...) je pense que la métrique trouble l'esprit du poète,* dit-il. *Parce que chaque vers métrique ne peut contenir qu'un nombre bien limité de mots et par conséquent, il ferme la porte à beaucoup d'autres. Tandis que ces derniers qui, à cause des limitations métriques et de la rime, ne peuvent entrer dans notre poème, se trouvent probablement, sur la trajectoire naturelle de l'esprit créatif du poète et, éventuellement, pourront former une chaîne spontanée d'idées associées (...)*».[2] En ardent défenseur de la poésie libre, Shâmlou est aussi considéré comme un humaniste fervent qui se proposait d'exprimer les souffrances de l'homme contemporain, victime des injustices et des atrocités des systèmes politiques. La vie de cet homme, pensait-il, était trop brutale et impitoyable pour être représentée par des formes poétiques anciennes, molles et trop romantiques pour lui. Il fut en vérité, et selon ses propres mots, «touché par la poésie». Ce contact direct et profond du poète, marqué par les expériences de l'époque moderne, d'avec sa poésie était, nous le répétons, essentiel à la naissance de la poésie moderne. Le poète contemporain descendait à ce même titre du ciel sur terre, et mettait les pieds dans le carré de la vie. Il est d'ailleurs à noter que ce réalisme constitue la base de la conception de tous les poètes modernes, quelque soit la facture du langage. Il en fut ainsi pour la poésie d'un Akhavân qui commençai sa carrière poétique au début des années 40.

Les années 40 furent marquées par la politique libérale de Mohammad-Rezâ Shâh, qui octroie largement des libertés à la presse, aux partis politiques et aux hommes de lettres. De là le renouvellement du paysage culturel du pays et l'apparition de nombreuses revues qui participent à la production poétique. Celles-ci furent quand même dominées par une poésie dite «néo traditionnelle», située entre la poésie classique et la poésie moderne, et illustrée par les poèmes de Goltchin Guilâni ou Fereydoun Tavalloli, un disciple de Nimâ. Les néo traditionnalistes se démarquèrent du style nimâyien en respectant les règles traditionnelles de versification, mais ils adhérèrent à son romantisme et à son symbolisme, qu'ils modéraient. Le symbolisme de Nimâ devint, dans ces années, excessif, profondément marqué

Les néo traditionnalistes se démarquèrent du style nimâyien en respectant les règles traditionnelles de versification, mais ils adhérèrent à son romantisme et à son symbolisme, qu'ils modéraient. De cette poésie fut proche, entre autre, celle de Houshang Ebtehâj, autre disciple de Nimâ, qui tel son maître criait à ses compatriotes de se réveiller; car, disait-il, *«il est tard Galiâ! Il n'est pas le temps de se donner des baisers et de dire des* ghazals».



Goltchin Guilâni, de son vrai nom Madjoddin Mir Fakhrâyi

par le socio-politique. De cette poésie fut proche, entre autre, celle de Houshang Ebtehâj, autre disciple de Nimâ, qui tel son maître criait à ses compatriotes de se réveiller; car, disait-il, «*il est tard Galiâ! Il n'est pas le temps de se donner des baisers et de dire des* ghazals».

Le milieu poétique des années 40 fut également, et à l'inverse de ce symbolisme social, marqué par l'abandon de l'engagement et des revendications sociopolitiques de certaines figures comme Houchang Irani. Cette nouvelle tendance trouva en effet son origine dans la connaissance de ces poètes du dadaïsme et surréalisme, mouvements qui préconisaient la méthode de l'écriture automatique. Ces deux mouvements avant-gardes contribuèrent, même si elle fut minimale, à l'ouverture de nouveaux horizons à la création littéraire et artistique du pays. D'ailleurs, l'engagement de jeunes poètes tels que Shâmlou dans de nouvelles expériences formelles, comme dans la pratique de la prose poétique, se poursuivit d'une manière plus hardie à partir de cette époque. L'ouverture du climat politique ne dura cependant pas longtemps et en 1953, le gouvernement national et populaire de Mossadegh fut renversé, frappant toute conscience d'écrivain ou de poète d'un profond sentiment d'échec et de désespoir. Nimâ continua quand même à écrire et son «école» se trouva enfin fondée, cela surtout grâce aux efforts et critiques d'un de ses adeptes, Akhavân. Moshiri, Kasrâyi, Zohri et Farrokhzâd, qui était à l'époque au commencement de sa carrière poétique, furent les poètes nimâyiens de cette période. Nosrat Rahmâni fut une autre figure importante de l'époque. Mais la figure de proue des années 50 fut à n'en pas douter Akhavân Sâles qui offrit un nouveau souffle à la poésie de son maître. Sa poésie illustrait parfaitement, au travers des images et des symboles tels que «la nuit», l'atmosphère de désespoir et de désillusion qui régnait sur les milieux intellectuels de l'époque. De tonalité épique et de langage archaïque, mais désespérément triste, ses textes étaient marqués par la mort, l'angoisse de l'existence et le pesant désespoir d'un homme, qui donnait parfois l'impression d'être abandonné par Dieu. Ces thèmes étaient notamment illustrés à travers, entre autres, deux textes bien connus de l'auteur: *Zemestân* (L'hiver) et *Katibeh* (L'épigraphe). De ce même point de vue, la poésie d'Akhavân paraît extrêmement moderne. En effet, la révolte contre la morale de la société et les propos blasphématoires des poètes furent la caractéristique des écrits de cette période; nous entendons par exemple un poète s'adresser ainsi à Dieu:

Ô Dieu! As-tu jamais donné un baiser
Sur le rouge des lèvres d'une ivre femme?

Pour ce qui est de l'identité de la femme aimée, elle était à cette période plus audacieusement décrite et trouvait une forme plus personnelle, à savoir plus proche de la réalité quotidienne en comparaison de la bien-aimée de la poésie

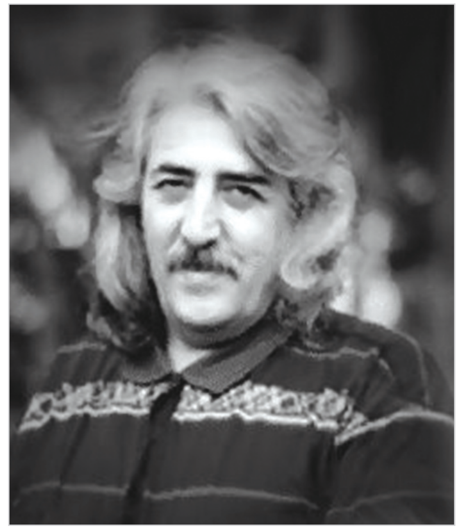
L'identité de la femme aimée était à cette période plus audacieusement décrite et trouvait une forme plus personnelle, à savoir plus proche de la réalité quotidienne en comparaison de la bien-aimée de la poésie classique, qui représentait la beauté générale, parfaite et inaccessible. Ce fut une bien-aimée qui donnait à son amant des rendez-vous dans un temps et lieu réel, dans un café ou au coin de la rue.

classique, qui représentait la beauté générale, parfaite et inaccessible. Ce fut une bien-aimée qui donnait à son amant des rendez-vous dans un temps et lieu réel, dans un café ou au coin de la rue.

Des recherches et des expériences formelles furent aussi abondantes à l'époque dans le domaine du langage, qui s'écarta de plus en plus du romantisme des décennies précédentes pour s'inscrire plus profondément dans la vie de tous les jours. Outre la contribution des revues comme *Sokhan*, l'impact des écrivains étrangers tels que T. S. Eliot, le poète américain, fut aussi marquant en la matière. Celui-ci influença profondément les jeunes poètes par son langage à la fois symbolique et proche du quotidien, qui traitait des problèmes sociaux en se gardant à l'écart du sentimentalisme. Forough Farrokhzâd, entre autre, fut imprégnée par cette poésie. Celle-ci ne tarda pas à trouver son propre langage au début des années 60 et s'imposa par son talent unique comme la «princesse des poètes persans». Son langage était marqué par ses expériences spécifiquement féminines, manifestes notamment dans ses derniers recueils, *Tavallod-e digar* (Une autre naissance) et *Imân biyâvarim be âghâz-e fasl-e sard* (Croyons au début de la saison froide). C'était celle dont Sohrâb, autre figure importante de l'époque dit :

C'était une Grande
Elle était d'aujourd'hui
Ouverte à tous les horizons (...)

Sohrâb Sepehri, quant à lui, représente cette autre tendance poétique de l'époque que fut le mysticisme, une réaction, on pourrait dire, contre la violence des temps modernes. Figurant parmi les maîtres incontestés de la poésie persane contemporaine, Sepehri s'inscrit dans la lignée des poètes nimâyiens en adoptant un langage simple qui puise à la sève

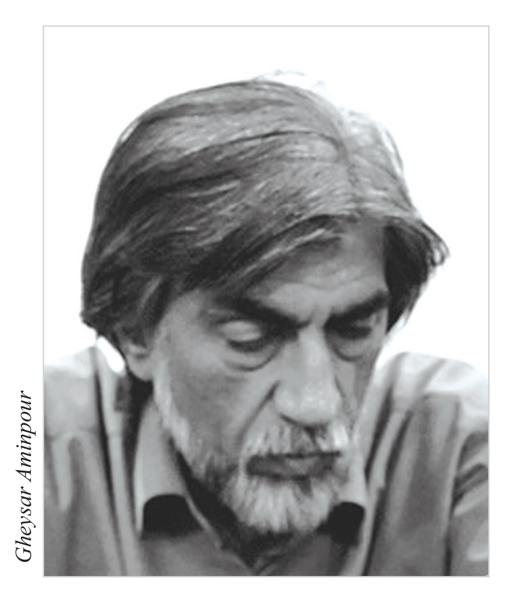


Hossein Monzavi

nourricière de sa terre natale; il n'était pas un mystique dans le sens traditionnel du terme, mais il l'était à sa façon. Sa poésie fut une quête pour retrouver l'Ami dans un monde d'où il était absent. Il cherchait en effet à dépasser le nihilisme corrosif d'un monde où s'étaient effondrées les valeurs, en refondant un

Sepehri s'inscrit dans la lignée des poètes nimâyiens en adoptant un langage simple qui puise à la sève nourricière de sa terre natale; il n'était pas un mystique dans le sens traditionnel du terme, mais il l'était à sa façon. Sa poésie fut une quête pour retrouver l'Ami dans un monde d'où il était absent.

autre monde qui puise aux sources profondes et vives d'une vie naturelle, *où les fenêtres donnent sur l'intuition*. L'œuvre sepehrienne faisait aussi très couleur locale, caractère qui constituait par ailleurs l'un des traits du modernisme de Nimâ. Cet élément se fit remarquer de même dans la poésie de Manoutchehr Atachi, lequel faisait connaître, tout comme Sohrâb, son lieu de naissance, le


Gheysar Aminpour

Dashtestân. La géographie rude et austère de cette région, située au sud de l'Iran, marqua fortement son texte, truffé d'images étranges, voire originales qui n'avaient rien avec les images usitées de la poésie ancienne.

Avec l'éclatement de la guère entre l'Iran et l'Iraq, les thèmes du dévouement, de la prouesse et de l'amour de la patrie remplirent le texte des poètes, qualifiés de Révolution et de guerre. Des poètes comme Hassan Hosseini, Gheysar Aminpour et Salmân Harâti considéraient plus ou moins la guerre comme une grâce accordée par Dieu qui s'adonnait à la cueillette *des plus belles fleurs de son jardin.*

Au début des années 60, et sous l'impulsion d'un mouvement d'occidentalisation et de modernisation, nous sommes témoins de la naissance d'une poésie radicalement moderne, dite «la nouvelle vague». Influencé par Houshang Irâni et les poèmes traduits des avant-gardes européens, Ahmad-Rezâ Ahmadi se présente comme le précurseur de cette nouvelle poésie. Ces poètes contribuèrent à enrichir la poésie persane d'une dimension prosaïque. Il s'agissait en effet d'une poésie simultanément narrative et descriptive qui se proposait de rendre compte de la vie moderne sous ses divers aspects. Ce fut ainsi que la poésie persane se rapprocha de la prose du monde. A la fin des années 60, Yadollâh Royâi retint un moment l'attention des poètes par la mise en pratique d'une poésie dite «Espacementale» ou «de volume», fondée sur une conception extrêmement moderne du langage poétique. Le poète cherchait en effet à doter l'image d'une dimension nouvelle, une troisième, faisant office de liant entre deux mots (ou plus) en vue de réaliser une image inédite, et le surgissement d'un volume. Ce qui rend le poème complexe et d'accès difficile. De ce fait, l'œuvre de Royâi a dû attendre encore des années pour trouver ses lecteurs dans les années 90. Parmi les facteurs socio-économiques qui se trouvèrent à l'origine de ces recherches formelles sont à retenir notamment le développement de la bourgeoisie ou de la classe moyenne, lequel fut de son côté, le résultat de la hausse du prix de pétrole ou des investissements étrangers.

Les années 70 furent, quant à elles, loin d'offrir un terrain propice aux créations littéraires et poétiques. L'air de la révolution se faisait sentir et le régime ne pouvait que se radicaliser. D'où le renforcement de la censure et la fermeture des revues et des associations de l'opposition. La production poétique de ces années fut de ce fait déstabilisée, voire étouffée, ne présentant aucune innovation ni de figure importante. Les maîtres des décennies précédentes, Akhavân, Shâmlou ou Sohrâb étaient

presque réduits au silence. Golsorkhi, Khoyi, Zohri et Kasrâyi, de par la facture politique et révolutionnaire de leurs textes restèrent présents sur la scène. Ces derniers s'évertuèrent à utiliser la poésie comme outil de combat contre le régime répressif du Shâh. La figure du combattant au service de la révolution fut donc l'élément central de cette poésie qui s'appliqua à décrire le monde de l'oppression, des prisons et des scènes d'exécution, tout en promettant le printemps de liberté. Les poètes recoururent aux images robustes du rocher, de la vague et de la tempête en vue d'honorer la résistance et d'inviter à la lutte. Le contenu des textes fut à ce titre mis en valeur aux dépens de toute invention formelle. Ce fut le même cas d'ailleurs pour la poésie d'après la Révolution.

Suite à la Révolution islamique, de jeunes poètes trouvèrent le terrain propice pour renouveler l'énergie et la force de la poésie des années 60. Ils ne pouvaient cependant faire abstraction de ce qui se passait devant leurs yeux, des valeurs pour lesquelles ils avaient combattu. Aussi, cherchèrent-ils à trouver une source d'inspiration dans la Révolution. Avec l'éclatement de la guère entre l'Iran et l'Iraq, les thèmes du dévouement, de la prouesse et de l'amour de la patrie remplirent le texte des poètes, qualifiés de Révolution et de guerre. Figuraient parmi les plus célèbres d'entre eux Hassan Hosseini, Gheysar Aminpour et Salmân Harâti dont les textes furent marqués par la tragédie de la guerre et qui chantèrent les valeurs révolutionnaires telles que le martyre. Ces poètes considéraient plus ou moins la guerre comme une grâce accordée par Dieu qui s'adonnait à la cueillette *des plus belles fleurs de son jardin*. Harâti, quant à lui, ne vécut pas longtemps (il décéda très jeune, à l'âge de 27 ans) et ne put voir les années d'après guère mais l'œuvre des deux premiers auteurs évolua au cours des années 90 et se dota même d'une dimension critique. Aminpour, à titre d'exemple, abandonna peu à peu l'idée de bâtir son œuvre à base des cartouches; son vers acquit ainsi plus de liberté et s'ouvrit à des thèmes nouveaux.

Il est également à noter que les formes classiques de *ghazal* et de *masnavi* s'approprièrent une place de choix pendant cette période mais subirent des changements afin de s'adapter à la sensibilité moderne. Entre autres, Hossein Monzavi (1947-2005) fut à l'époque le maître incontesté du *ghazal*. Il chantait l'amour, mais sa poésie resta désespérément triste, parfois même pessimiste. Vers la fin des années 80, nous sommes aussi témoins de la naissance d'un autre mouvement poétique, intitulé «la poésie de parole», et représenté par Seyyed Ali Sâlehi. Ce mouvement fut très tôt considéré comme une réforme au sein de la poésie moderne persane étant donné qu'il cherchait à mettre un terme à l'archaïsme ainsi qu'à l'élitisme dans le domaine de la création



Salmân Harâti

verbale. La poésie persane contemporaine, estimait Sâlehi, avait été, exclusivement et pendant de longues années, réservée au cercle restreint des grands érudits et des universitaires. Cette démarche de la poésie contemporaine se fit accompagner dans les années 90 d'une tendance de jeunes poètes à se démarquer du style nimâyien, et cela en s'exerçant aux nouvelles expériences du langage. Les poètes novateurs de cette décennie furent effectivement tentés de faire redescendre du ciel le poète et la poésie sur le sol des années d'après-guerre. La condition de la poésie, surtout au cours de ces dernières années, donna un moment l'impression que la poésie persane se trouvait dans une situation critique. La production poétique était cependant en plein épanouissement; de jeunes poètes hardis tels qu'Ali Abdolrezâï s'escrimèrent à mettre en place une poésie ultra moderne, cela sous l'influence des mouvements critiques comme le déconstructionisme ou le formalisme. Car le temps était favorable à la traduction d'un grand nombre de textes dans ce domaine. L'œuvre d'Abdolrezâï, toujours méconnu du public, se permet ainsi toute expérience langagière et se veut polyphonique et plurielle, une poésie des temps de multimédia. Marquée par un radicalisme excessif, sa poésie va jusqu'à déformer la syntaxe, expérience que l'on voit déjà dans l'œuvre de Royâï, laquelle trouva enfin sa place auprès d'un public réduit.

Une autre figure de la poésie des années 90, encore actif sur la scène littéraire, est Ali Bâbatchâhi, dont la poésie est aujourd'hui considérée comme expérimentale. Ce poète, originaire de Boushehr au sud de l'Iran, participa vivement à la promotion de la poésie «post-nimâyienne» et définit le projet de «la poésie dans une autre situation», laquelle est censée être celle de l'homme d'aujourd'hui. Cette «nouvelle poésie» n'est pas encore parvenue à retenir l'attention du public, qui ne peut pas toujours sympathiser avec la poésie élitaire, à savoir complexe.

Car aujourd'hui, le goût est toujours à la poésie populaire et les lecteurs préfèrent les poètes des époques précédentes, Akhavân, Shâmlou ou Forough, etc. Appartenant à cette génération de poètes, vivent encore quelques figures également remarquables, telles que Simin Behbahâni, Shafi'i Kadkani ou Sepânlou, dont les textes sont frappés du sceau des temps modernes, et qui présentent chacun une certaine singularité. Behbahâni est aujourd'hui considérée comme l'une des plus grandes poétesses d'expression persane après Parvin E'tesâmi et Forough Farrokhzâd.

Les poètes novateurs des années 70 furent tentés de faire redescendre du ciel le poète et la poésie sur le sol des années d'après-guerre. La condition de la poésie, surtout au cours de ces dernières années, donna un moment l'impression que la poésie persane se trouvait dans une situation critique.

Le *ghazal* est sa forme favorite, où se côtoient l'ancien et le moderne. Kadkani, quant à lui, n'écrit plus aujourd'hui de poèmes mais se révèle, dans ses textes anciens, un poète rebelle, qui se veut gardien d'une civilisation ancienne, celle de la Perse antique. A côté de ses figures vieilles mais imposantes de la poésie contemporaine, sont occupés à écrire des poètes qu'il nous faut absolument évoquer ici. Entre autre, la poésie d'Abbâs Saffâri est de nos jours parmi les plus appréciées. Ce dernier s'imposa sur la scène de la poésie actuelle avec son *Kebrit-e khiss* (Allumette imbibée), un recueil de poèmes libres, caractérisés par un langage simple et clair qui se nourrit de la vie urbaine, et qui est truffé d'images novatrices. Méritent d'être nommées ici encore d'autres figures, qui contribuent à l'enrichissement du répertoire de la poésie persane. L'activité poétique de nos jours est considérable et bien riche et demande un article et des études à part à consacrer à la poésie de ces dernières années. ■

1. Voir M. Shafi'i Kadkani, *Les différentes périodes de la poésie persane, de la Constitution à la chute de la monarchie*
2. Ahmad Shâmlou, *Hymnes d'amour et d'espoir,* version française et présentation de Parviz Khazraï, Ed. Orphée/La Différence, 1994.

Le point de vue de Nimâ Youshidj sur la poésie

Djamileh Zia

La parution de plusieurs anthologies de «poésie nouvelle» depuis une quinzaine d'années prouve que cette révolution dans le domaine littéraire, débutée avec le vingtième siècle et les changements socio-politiques qui ont abouti à la Révolution Constitutionnelle de 1906, est désormais entrée dans les moeurs. Dans toutes ces anthologies,[1] Nimâ Youshidj est reconnu comme celui qui, par un travail assidu, ouvrit un nouveau champ à la poésie persane.

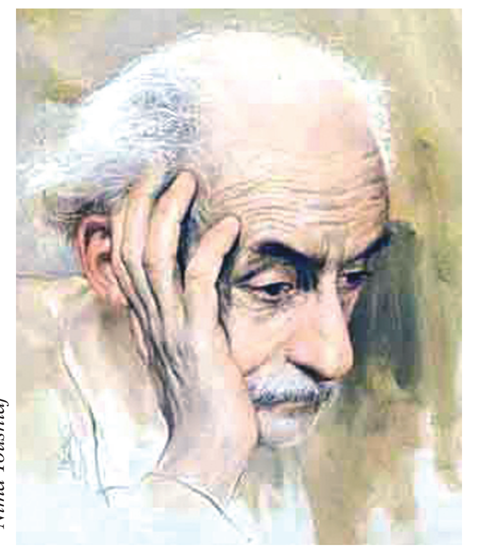
Afsâneh

Tous les experts s'accordent pour dire que la «nouvelle poésie» (*she'r-e no*) persane commence avec la parution du poème *Afsâneh* de Nimâ Youshidj. Cette poésie fut nouvelle par rapport à la poésie persane classique, dont les règles et les formes furent établies il y a de nombreux siècles et n'ont pas changé depuis. *Afsâneh* est un long poème de 635 vers qui met en scène un dialogue imaginaire entre un amoureux et *Afsâneh*; ce mot signifie en persan «fable», «conte», et est également un prénom féminin. Voici la première strophe du poème:

Dans la nuit sombre, un fou qui
S'est attaché à une couleur fuyante,
Est assis dans la vallée froide et retirée
Comme une branche d'une plante déprimée
Compose une histoire qui rend triste.[2]

Les 126 strophes suivantes ont la même structure et la même prosodie. Chaque strophe est donc composée de cinq demi-distiques. Le deuxième et quatrième demi-distique riment ensemble, et la rime du cinquième demi-distique est libre; le premier et troisième demi-distique ont la même rime parfois. *Afsâneh* parut dans la revue *Gharn-e bistom* (Vingtième siècle) de Mirzâdeh Eshghi au mois de Dey 1301 (décembre 1922-janvier 1923). Nimâ Youshidj écrivit une introduction au poème. Il interpela les jeunes poètes et expliqua les raisons qui l'avaient amené à changer la structure de la poésie persane. Il y précisa que son poème présentait un dialogue naturel et sans contrainte, et que son unique intention était d'appliquer à la poésie cette liberté du langage, en utilisant des mots que l'on emploie tous les jours. Dans cette introduction, Nimâ écrivit que la structure de ce poème convenait très bien aux pièces de théâtre puisque les personnages pouvaient y parler librement, sans les contraintes que leur imposait la structure de la poésie classique. Pour Nimâ, cette structure poétique nouvelle permettait d'accueillir les personnages de l'histoire à volonté, parce qu'elle les laissait libres de parler comme ils le souhaitaient et comme ils étaient, en quelques vers ou en quelques mots. Les personnages pouvaient terminer leur phrase où ils voulaient, sans être contraints par les limites imposées par la structure des poésies classiques et sans que l'auteur de la poésie soit obligé d'ajouter des mots à ceux des personnages. «*Dans cette structure nouvelle, ce sont les gens qui parlent et non la préciosité qui contraignait les poètes des siècles derniers… Ce qui m'a le plus fait croire à la justesse de cette nouvelle structure, c'est qu'elle permet de respecter la signification et la nature de toutes choses, et aucune qualité pour un poète et la poésie n'est meilleure que de pouvoir mieux décrire la nature, et montrer la signification de façon simple*».[3]

Nimâ avait composé d'autres poèmes avant


Nimâ Youshidj

Afsâneh. Ghesseh-ye rang-parideh, khoun-e sard (L'histoire blafarde, le sang froid) est un masnavi de 500 distiques qu'il a composé en mars 1921 (à 23 ans) et publié à ses frais. Mais déjà, dans ce poème classique, quelque chose est différent: Nimâ a puisé dans ses sentiments et pensées personnels pour composer ce poème, et a introduit de ce fait un point de vue nouveau dans son masnavi. Ziâ Hashtroudi a mis ce poème dans son *Anthologie des œuvres des écrivains et des poètes contemporains* (parue en 1924) ce qui, d'après Nimâ, a provoqué la colère des autres poètes de son temps.[4] Mais ce poème ne le rendit pas célèbre. Nimâ fut connu dans les milieux littéraires avec le poème *Ey shab* (Ô nuit) qu'il composa en 1922, quelques mois avant *Afsâneh*. Ce poème n'est pas tellement différent de ceux que d'autres poètes de l'époque - en quête d'une nouvelle forme de poésie - composaient, mais la passion et la douleur qui ressort de ce poème rendit Nimâ célèbre, d'autant plus que *Ey shab* fut publié dans une revue réputée.[5] Mais la poésie classique ne pouvait pas exprimer tout à fait les bouleversements survenus dans la vie des Iraniens à la fin du XIXe siècle.

Pour Nimâ, cette structure poétique nouvelle permettait d'accueillir les personnages de l'histoire à volonté, parce qu'elle les laissait libres de parler comme ils le souhaitaient et comme ils étaient, en quelques vers ou en quelques mots.

Après la parution d'*Afsâneh*, Nimâ écrit dans une lettre à Mirzâdeh Eshghi: «*Ils lisent le poème* Afsâneh*, ils composent sur le champ un poème qui n'a pas de sens mais la même métrique et l'ajoutent à* Afsâneh*, ils recommencent deux fois, trois fois, lisent le poème et rient... J'ai pu au moins leur fournir le moyen de s'amuser et de rire. Cela aussi est un art. Par contre, ce même moyen les guidera dans quelques années… Je n'en souffre guère. Au lieu de réfléchir longuement à leurs critiques, je compose des poèmes, et j'ai totalement confiance en mon opinion*». La confiance de Nimâ en lui-même est effectivement très solide. Dans l'introduction d'un nouveau recueil de poèmes, qu'il publie encore à ses propres frais en 1926, il écrit: «*La plupart du temps, les choses qui reçoivent l'admiration et l'attention du public étaient réfutées ou rejetées jusqu'à la veille. Les poèmes de ce livre sont de ce type*».[6] Et il ne se trompe pas: cette forme de poésie sera par la suite imitée par un groupe de poètes que l'on surnommera «les néotraditionnalistes». Dans cette forme de poésie - qui est à mi-chemin entre la poésie classique persane, où l'unité est le distique, et les poèmes que Nimâ composera par la suite - la poésie sort du carcan où les distiques l'enferment. L'unité est désormais la strophe, mais le poème garde une prosodie. Cependant, à l'époque où cette

forme de poésie entre relativement dans les mœurs, Nimâ n'y croit plus; il a dépassé ce stade. La parution en 1939 de deux poèmes de Nimâ Youshidj, intitulés *Gharâb* et *Ghoghnous* crée une révolution dans la poésie persane, tant dans la forme que dans le contenu. La «poésie nimâienne» est née.

Ghoghnous (Le phœnix)

Ghoghnous est un poème sans rimes et sans une métrique fixe. En voici les premiers vers:

Le phœnix, oiseau au beau chant, célébrité du monde,
Resté sans abri par le souffle des vents froids,
Sur une pointe de bambou,
Est assis seul.
Autour de lui sur chaque pointe des oiseaux.

Il compose des plaintes perdues,
Avec les filaments déchirés de centaines de voix lointaines,
Il construit
Dans les nuages tels un trait sombre sur la montagne,
Le mur d'un bâtiment imaginaire.
Depuis le temps que le jaune du soleil sur la vague
Est resté pâle et a culminé vers la rive
Le cri du chacal, et du villageois
A allumé le feu caché de la maison.
Rouge aux yeux, une petite flamme
Trace une ligne sous les deux grands yeux de la nuit
Et dans les lieux éloignés,
Les gens passent.[7]

Pour Shams Langaroudi, la différence entre la poésie classique persane et la nouvelle poésie est que dans la poésie classique - sauf dans les quatrains - aucune force ne limite le poème de l'intérieur et n'oblige à ce qu'il se termine; le poème prend fin du fait d'un facteur extérieur, appliqué de façon mécanique. Les vers des poèmes classiques sont indépendants les uns des autres; les poèmes classiques souffrent donc d'un manque de cohésion interne. L'indépendance des vers classiques est le reflet d'une vision esthétique particulière, une vision qui s'occupe des globalités, des généralités, pas d'une personne précise.

Les poètes iraniens du début du XXe siècle qui voulaient rénover la poésie étaient, selon Shams Langaroudi, de deux types: ceux qui avaient envie d'intégrer les questions du jour dans leurs poèmes mais ne connaissaient pas suffisamment leur époque et les raisons des changements sociaux, et ceux – dont Taghi Raf'at et Nimâ Youshidj - qui avaient une compréhension juste des questions de leur époque. Les poètes du premier groupe n'étaient pas capables d'interpréter les phénomènes nouveaux;

ils tentaient de les insérer dans des arrangements artistiques et esthétiques appartenant au passé. Pour eux, les changements n'avaient pas de lien organique et structurel entre eux. Ils voyaient en ces changements un ensemble de phénomènes nouveaux séparés les uns des autres, qui n'avaient pas modifié la qualité de leur vie. Ils composaient donc des poèmes sur les sujets modernes en gardant la même vision esthétique que les poètes des siècles passés. Par contre, Taghi Raf'at et Nimâ Youshidj – qui furent les premiers théoriciens de la poésie sans rimes et sans une métrique fixe - savaient que les objets modernes avaient créé des rapports nouveaux dans la vie des gens. Dans leurs poèmes, les thèmes éternels tels que l'amour, la mort, etc. sont inséparables de ce nouveau contexte historique, et prennent la teinte de leur époque. Nimâ pensait que chaque phénomène nouveau change la totalité des rapports internes et externes d'un système, et nous oblige à tout voir autrement. Ainsi, avec l'introduction de chaque nouveauté, nous n'avons pas d'autre solution que de changer notre point de vue à propos de tout ce qui nous entoure. Pour Nimâ, ce nouveau point de vue – adopté avec chaque nouveauté introduite dans notre vie - donne à son tour une teneur nouvelle aux mots et aux choses utilisés jusque là.[8]

Selon Shams Langaroudi, la principale différence entre Nimâ et les autres poètes

Nimâ fut connu dans les milieux littéraires avec le poème *Ey shab* (Ô nuit) qu'il composa en 1922, quelques mois avant *Afsâneh*. Ce poème n'est pas tellement différent de ceux que d'autres poètes de l'époque - en quête d'une nouvelle forme de poésie - composaient, mais la passion et la douleur qui ressortait de ce poème rendit Nimâ célèbre.



Nimâ Youshidj dans sa jeunesse

du début du XXe siècle est que pour ces derniers, cette nouvelle forme de poésie permettait d'avoir une plus grande liberté de langage, et surtout, elle était un reflet de la civilisation occidentale. Les textes écrits par Nimâ montrent par contre que celui-ci avait une conscience plus profonde des raisons de l'apparition de la poésie nouvelle en Iran et dans le monde. Nimâ connaissait aussi très bien la poésie classique persane. Dans une lettre adressée à Zabihollâh Safâ en avril 1929, il écrit à propos de la nouvelle poésie composée par ses contemporains: «*C'est un genre de caricature propre à la littérature actuelle d'Iran. Un mélange d'ancien et de nouveau. On peut le comparer à un aigle qui veut prendre son envol, mais qui ne peut pas le faire parce qu'il a les pattes d'un éléphant. Il se lève et déclare qu'il est un aigle, mais il ne l'est pas*».[9] Nimâ pense que pour créer un véritable changement dans la poésie, il faut changer les relations intrinsèques des éléments constitutifs du poème. Le poète doit donc «observer avec précision». Il écrit dans une lettre: «*Tu dois pouvoir devenir une coupe de vin et sentir dans ton corps ses vibrations quand elle tombe et se brise… Tu dois pouvoir t'asseoir à la place d'un rocher, et sentir dans ton corps les temps passés et ce que la tempête t'a fait subir... Il ne suffit pas de savoir qu'un rocher est un rocher... Il faut se placer en son intérieur, et porter son regard de cet intérieur vers l'extérieur*».[10] C'est la base de ce qui rend Nimâ différent des poètes de son époque; ceux-ci portent un regard aux choses et à la nature *de l'extérieur*. Pour Nimâ, une fois qu'on est allé à l'intérieur d'une chose et que l'on a compris l'harmonie des éléments qui la constituent, pour exprimer la structure de cette chose, il n'y a pas d'autre solution que de briser le cadre qui porte un regard sur cette chose. Il faut donc que la forme extérieure du poème découle de son sens et de son contenu, et ne soit pas établie d'avance; chaque contenu a une forme interne et externe qui lui est propre. Les poèmes de Nimâ prennent leur forme au fur et à mesure qu'il les compose.

> Nimâ pensait que chaque phénomène nouveau change la totalité des rapports internes et externes d'un système, et nous oblige à tout voir autrement.

Shams Langaroudi compare les poèmes de Nimâ au corps humain: la fonction de l'oreille a conditionné sa forme, il en est de même pour la main, et l'harmonie entre les différents organes du corps crée un être humain et lui donne sens; dans la logique de Nimâ Youshidj, c'est la même chose pour les vers qui forment un poème: il n'est pas nécessaire que les éléments constitutifs du poème aient tous la même taille, que l'on étire exprès un vers pour qu'il atteigne la même longueur qu'un autre vers, comme il n'est pas nécessaire que l'on étire les oreilles pour qu'elles arrivent à la même longueur que les mains ou les pieds. C'est cela que les autres poètes moderniste, contemporains de Nimâ, ne saisissaient pas.[11]

Les déclarations à l'encontre des poèmes de Nimâ Youshidj foisonnaient: «*Les prosodies et les métriques de la poésie classique persane sont tellement diversifiées qu'il n'est pas nécessaire d'avoir recours [comme Nimâ Youshidj] à des vers cassés ou libres, et si cette négligence est approuvée dans la littérature occidentale, c'est parce que la poésie européenne dans sa forme classique a des limites*»;[12] «*Nimâ a inventé un genre de poésie nouvelle et floue qui lui est propre. La méthode de Nimâ ne plaît pas au peuple et n'est pas*

acceptée par les spécialistes»;[13] etc. On raconte même qu'au Congrès des écrivains d'Iran, qui eut lieu en juillet 1946 à Téhéran, alors que Nimâ lisait ses poèmes à la tribune, un célèbre poète de l'école traditionnelle se tordit de rire et dit à ses voisins: «Est-ce que cet homme comprend lui-même ce qu'il lit?».[14]

«Tu dois pouvoir devenir une coupe de vin et sentir dans ton corps ses vibrations quand elle tombe et se brise... Tu dois pouvoir t'asseoir à la place d'un rocher, et sentir dans ton corps les temps passés et ce que la tempête t'a fait subir... Il ne suffit pas de savoir qu'un rocher est un rocher... Il faut se placer en son intérieur, et porter son regard de cet intérieur vers l'extérieur».

Nimâ essuya les critiques et les moqueries jusqu'à sa mort et garda généralement le silence; mais il répondit quelquefois à ses détracteurs avec une force de caractère perceptible dans ses écrits: «*Ces valeureux qui ambitionnent de parler le langage des ancêtres, connaissent tous les styles dans le monde de la stylistique mais ne connaissent pas le style de la vie. Ils parlent le langage des morts... Quand ils ne trouvent pas un mot noble, ils laissent tomber ce qu'ils avaient l'intention d'écrire... Ils ressemblent à des lampes allumées dans des pièces inhabitées... Dans la poésie, ce qui est important, c'est notre époque pleine de bagarres*»;[15] ou encore: «*Ils ont dit qu'il y a eu une décadence dans la littérature respectable du passé. Ils discutèrent longuement à propos de la modernité littéraire... Ils n'osaient pas s'attaquer ouvertement au poète. Ils faisaient des remarques sarcastiques, mais leurs voix étaient tellement faibles qu'elles ne purent atteindre l'oreille du poète. Les remarques sarcastiques restèrent sans réponse, et la flèche atteignit le but. Le but du poète, ce sont les coeurs chaleureux et jeunes, les yeux au regard vif qui étincellent... Je publierai*



Maison de Nimâ Youshidj, village de Yoush, Mâzandarân

à part mes idées, mais celles-ci ne sont que des paroles, et maintenant, avant la parole, j'agis, et comme auparavant, je montre uniquemet ce que j'ai fait.»[16] Nimâ Youshidj poursuivit sa route en solitaire, et ouvrit un champ nouveau dans le domaine de la poésie persane. Son unique consolation était son travail, comme le pêcheur de son poème intitulé *Mânneli*.[17]

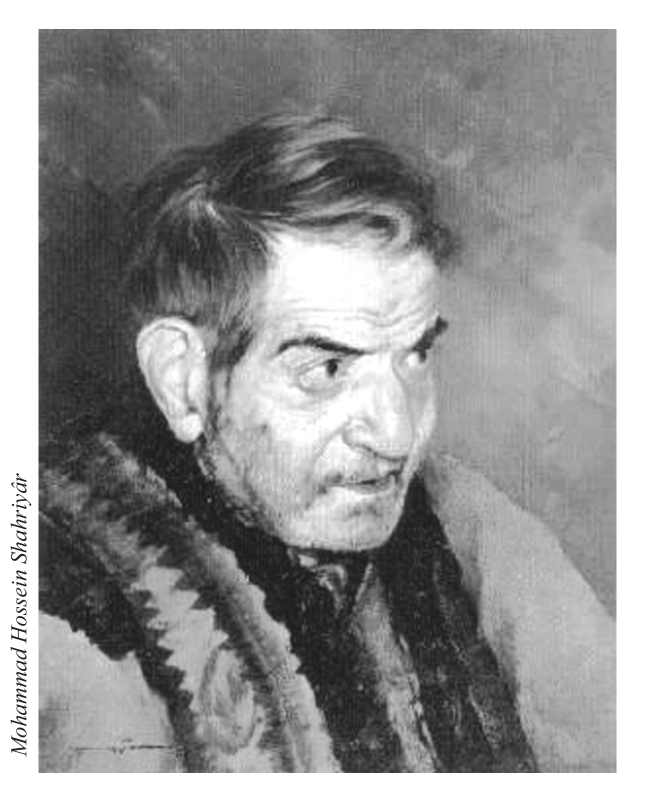
...
Je dois suivre mon propre chemin,
Personne ne prendra soin de moi.
Dans cette vie chargée d'accidents pleine de mêlées,
C'est mon travail qui prend soin de moi
(Bien que l'on dise que non) tout le monde est seul.
Je ne veux pas rester prisonnier.
Au matin quand le ciel s'éclaircira,
Chacun saura et se souviendra que moi,
Dans cette étendue de mer,
Quel chemin j'ai pris et quelle était la cause de mon supplice.[18] ■
...

---

1. A titre d'exemple: Hoghoughi, Mohammad, *She'r-e now az âghâz tâ emrouz, 1301-1370* (La poésie nouvelle depuis sa parution jusqu'à aujourd'hui, 1922-1991), Ed. Sâles avec la collaboration de l'Ed. Youshidj, Téhéran, 1377 (1998) ; Sepanlou, Mohammad-Ali, *Hezâr o yek she'r* (Mille et un poèmes), Ed. Ghatreh, Téhéran, 1378 (1999).
2. *Madjmou'eh Asâr-e Nimâ Youshidj, daftar-e avval, she'r* (Œuvre de Nimâ Youshidj, premier volume, poèmes), Ed. Nâsher, Téhéran, 1364 (1985), p. 40. Traduction faite par Djamileh Zia.
3. Ibid, p. 39.
4. Shams Langaroudi, *Nimâ Youshidj*, In *Tchehreh-hâye gharn-e bistomi-e Irân* (Les personnalités d'Iran du vingtième siècle), vol. 3, Ed. Ghesseh, Téhéran, 1384 (2005), pp. 17-21.
5. Shams Langaroudi, *Târikh-e tahlili-e she'r-e now, djeld-e nokhost, az mashroutiyat tâ koudetâ 1284-1332* (Histoire analytique de la poésie nouvelle, premier volume, de la révolution constitutionnelle au coup d'Etat, 1905-1953), Ed. Markaz, Téhéran, 1370 (1991), p. 97.
6. Ibid, pp. 105-106.
7. M*adjmou'eh Asâr-e Nimâ Youshidj, daftar-e avval, she'r* (Œuvre de Nimâ Youshidj, premier volume, poèmes), Op. Cit., pp. 306-307. Traduction faite par Djamileh Zia.
8. Shams Langaroudi, *Târikh-e tahlili-e she'r-e now, djeld-e nokhost, az mashroutiyat tâ koudetâ 1284-1332* (Histoire analytique de la poésie nouvelle, premier volume, de la révolution constitutionnelle au coup d'Etat, 1905-1953), Op Cit., pp. 107-143.
9. Ibid, p. 108.
10. Ibid, p. 136 et pp. 265-266.
11. Ibid, p. 142.
12. Ecrit par Nâder Nâderpour dans la revue *Elm o zendégu*i (La science et la vie), juillet 1953, *In* Shams Langaroudi, *Nimâ Youshidj*, Op cit, p. 99.
13. Ecrit par Parviz Nâtel Khânlari dans la revue *Payâm-e now* (Message nouveau), octobre 1945, *In* Shams Langaroudi, *Nimâ Youshidj*, Op cit, p. 94.
14. Shams Langaroudi, *Nimâ Youshidj*, Op Cit, p. 103.
15. Shams Langaroudi, *Târikh-e tahlili-e she'r-e now, djeld-e nokhost, az mashroutiyat tâ koudetâ 1284-1332* (Histoire analytique de la poésie nouvelle, premier volume, de la révolution constitutionnelle au coup d'Etat, 1905-1953), Op Cit., pp. 267-268.
16. Ibid, p. 106.
17. C'est Shams Langaroudi qui fait le rapprochement entre l'état d'esprit de Nimâ et celui du pêcheur de son poème. Cf Shams Langaroudi, *Nimâ Youshidj*, Op Cit, p. 108.
18. Extrait du poème Mânneli. *Madjmou'eh Assâr-e Nimâ Youshidj, daftar-e avval, she'r* (Œuvre de Nimâ Youshidj, premier volume, poèmes), Op. Cit., p. 459. Traduction faite par Djamileh Zia.

De Mohammad Hossein Shahriyâr…

Majid Yousefi Behzâdi
Université d'Ispahan
Afsâneh Abbâszâd


Mohammad Hossein Shahriyâr

L'objectif de ce présent article est de présenter une étude de la particularité de Shahriyâr qui eut un succès inouï dans le domaine de la poésie lyrique. La carrière poétique de notre poète coïncide avec les événements socio-politiques survenus durant les années d'entre-deux-guerres; ses réflexions profondes étant exprimées dans son Divân. *Les préoccupations de Shahriyâr pour le destin humain sont apparues dans l'esprit de Parvâneh comme une pensée révélatrice étant sans doute le signe d'une bonté envers ses semblables. Au cours de cette recherche, nous tenterons d'examiner les raisons du penchant de Shahriyâr pour le lyrisme ainsi que les différents attraits de sa production poétique.*

Parmi les poètes iraniens de l'époque de l'entre-deux-guerres, Mohammad Hossein Shahriyâr («Shahriyâr» signifiant «le monarque») occupe l'une des premières places dans la poésie persane. Certes, son esprit poétique se manifeste différemment dans les productions poétiques que l'on a conservées de lui. Son premier poème comprenant 168 vers, *Rouh-e Parvâneh* (L'esprit de Parvâneh), attesta son génie de créateur et le consacra comme poète populaire. Il est difficile de mieux exprimer l'«éclat» de ce génie, «le magique effet» qu'il produisit sur une époque qui n'était sans doute pas préparée à l'entendre.

Shahriyâr décida de se vouer dès sa jeunesse à la poésie en quittant l'Ecole Supérieure de Médecine. Les grands événements politiques et les transformations sociales pendant les années où les forces alliées occupaient l'Iran conduisirent Shahriyâr, qui s'était jusque-là tenu à l'écart de la politique, à s'y engager plus clairement. Il devint ainsi formellement partisan du Front National (*jebheh-ye melli*) et collabora avec *Irân-e Mâ* (Notre Iran), un journal de gauche. En 1917, il prit une part active au premier congrès des écrivains de l'Iran à Téhéran, durant lequel il récita ses vers les plus récents. Le talent exubérant et hors normes de Shahriyâr apparaît dès ses premiers ouvrages poétiques.

Il attira ainsi l'attention d'éminents poètes ainsi que d'intellectuels tels que Malek-o-Shoarâ Bahâr, Pejmân Bahtiâri et Saïd Nafisi qui exprimèrent à son sujet une approbation peu commune. Dès le début, Shahriyâr fut un poète remarquable qui parvint à imiter à merveille les poètes classiques et en particulier Hâfez. C'est cette présence d'un éminent poète, d'un compagnon du peuple et aussi d'un génie que nous allons nous efforcer de cerner en parcourant non seulement sa vie, mais aussi *ses vies*, en le montrant

en lutte perpétuelle avec ses exaltations intérieures.

Se plonger dans l'œuvre de Shahriyâr signifie aussi affronter une existence, celle d'un poète qui a sans doute conçu en partie son œuvre comme une lutte. Ses premiers poèmes expriment son souci de jeune homme d'échapper à une situation lucrative et à un poste médiocre dans la Banque Nationale à Téhéran en vue de se consacrer au domaine poétique. Dans sa première édition, le *Divân* de Shahriyâr (paru en 1310 de l'Hégire solaire/1931) contient pour la plupart des récits de circonstance fournissant de nombreux détails biographiques. Dans le cycle intitulé *Sougvârihâ* (La déploration), nous trouvons des vers consacrés à des amis morts prématurément – notamment à Mohammad Khân Amin-zâdeh et à Kamâl-ol-Molk, éminent savant qui devint aveugle à la suite d'un accident. La partie finale du *Divân* donne l'impression d'une chronique rimée, dans laquelle Shahriyâr, au travers de la description des événements de son époque, apparaît comme un poète de la nouvelle époque. Nous voyons ici un *ghazal* contenant l'éloge du périodique littéraire *Armaghân*, puis des *ghassideh* concernant les études de Saïd Nafisi sur Roudaki, les réceptions dans la maison de Aghâ Mirzâ Mohammad Ali, le libraire qui publia les vers de Shahriyâr.

Le *Divân* contient également bon nombre de détails biographiques et sociaux concernant les mœurs et les habitudes décrites avec l'œil d'un observateur perspicace et sensible; symptôme typique de la révolte de la jeune génération contre l'injustice sociale et morale, le fanatisme religieux et un nationalisme chauvin. Cette révolte est accompagnée d'un pessimisme amer qui se fait entendre par la voix intérieure du poète. Une crise décisive a lieu dans l'œuvre de Shahriyâr durant la Seconde Guerre mondiale, au moment où il s'engage à s'exprimer pour le bien du peuple. Voici un extrait de ce poème exaltant:

Je ne sais d'où est venu le désaccord entre ces mots: la foi et la patrie,
Desquels naissent la discorde et la confusion.
Où est la patrie? Rejette les contes sur ma patrie!
La foi est une. Laisse les racontars sur les musulmans et les chrétiens!
Le monde est ma patrie, ma religion - la vérité!
Que m'importe païen ou musulman - l'Asie ou l'Europe[1]

Par-delà l'évocation fervente d'un jeune homme de la liberté, la série des poèmes paraît traduire un envol du poète. Dans ces poèmes, on assiste en effet à un véritable épanouissement, comme si la découverte des virtualités de l'œuvre apparaissait tel un élan de réconciliation dépassant largement le seul champ artistique pour s'ouvrir à l'ensemble du champ de la subjectivité. Cette réconciliation, c'est peut-être celle à laquelle aspire Shahriyâr dans son *Divân* où la relation reconquise avec la nature se fait métaphore amoureuse.

Dans ces poèmes, on assiste en effet à un véritable épanouissement, comme si la découverte des virtualités de l'œuvre apparaissait tel un élan de réconciliation dépassant largement le seul champ artistique pour s'ouvrir à l'ensemble du champ de la subjectivité.

Voici une description d'un clair de lune et d'une nuit semée d'étoiles,

employée comme un raffinement subtile pour des sentiments amoureux:

Je suis resté dans le champ. La nuit tombait et la lune claire s'était levée.

La nuit est venue, au corps plongé dans un bain argenté.

La lampe des cieux pendait à la voûte d'azur,

Comme un lampion chinois suspendu au mihrâb.

J'ai aperçu la mer du firmament avec la multitude des perles des étoiles-

Ton souvenir m'est venu, ô perle d'une rare beauté[2]

Il y a un dialogue constant de l'œuvre avec le monde, dialogue passionné et conflictuel, véritablement dialectique, au sens où l'existence est construite par l'œuvre autant que l'œuvre par l'existence. Les titres des poèmes témoignent de cette relation évoquant *Rouzgâr-e novin* (La nouvelle époque), *Badbakht* (Le malheur) ou bien sûr *Heydar Bâbâ*.

C'est ce qu'affirme encore le contenu de ce *Divân* qui retrace le trajet du poète, de l'autrefois évoqué avec une nostalgie appuyée pour ne pas être indifférent vis-à-vis du destin humain. En cela, l'œuvre de Shahriyâr est révélatrice du bouleversement qui se produit au tournant du siècle, de l'invention et de la modernité poétique qui l'accompagnent. Les «vies» du poète, ces glissements qui peuvent apparaître comme autant de reformulations d'une identité, se doublent d'une «vie» de l'œuvre qui se pense en transformation: un grand nombre de poésies aux thèmes sérieux furent écrites alors, tels que *Monâjât* (Les hymnes), *Do morgh-e beheshti* (Deux oiseaux du paradis), *Ghoroub-e Neyshâbour* (Le coucher du soleil à Nishâpour), *Hazyân-e del* (Les Rêveries du cœur), etc.

Il y a un dialogue constant de l'œuvre avec le monde, dialogue passionné et conflictuel, véritablement dialectique, au sens où l'existence est construite par l'œuvre autant que l'œuvre par l'existence. Les titres des poèmes témoignent de cette relation évoquant *Rouzgâr-e novin* (La nouvelle époque), *Badbakht* (Le malheur) ou bien sûr *Heydar Bâbâ*. L'existence de Shahriyâr représente en effet une mécanique d'émancipation dont l'œuvre est l'ultime expression. Shahriyâr se consacre ainsi à une recherche assidue de nouvelle relation quant à la forme de sa poésie. Une pastorale en résulta, probablement la première dans la littérature persane récente, intitulée *Nâmzâd-bâzihâ-ye roustâi* (Galanteries rustiques). C'est un tableau de la vie des villageois iraniens, dans la forme traditionnelle du *masnavi* et en vers de 10 syllabes, frappant par sa fraîcheur et originalité. (Un fragment de ce poème a été imprimé pour la première fois dans *Nakhostin kongreh-ye Nevisandegân-e Irân*, Téhéran 1325 de l'Hégire solaire/ 1961, pp. 212-214). Cette œuvre était le résultat d'un séjour chez des parents dans un village de la haute montagne. Une nuit, par un beau clair de lune, le poète fut le témoin involontaire d'un rendez-vous de la fille de sa tante avec son fiancé. Le jeune homme offrit des boucles d'oreille à la jeune fille et celle-ci lui donna une ceinture qu'elle avait tissée. Le poète décrivit cette scène sur un fonds de paysage de la montagne éclairé par la lune et brossé à grands traits. Partant de ce point de vue, nous avons de longues conversations qui ne roulent guère que sur ce poète ou sa poésie, lui ne s'intéressant qu'à cela. Certes, ce discours est excessif: le premier poème de

Shahriyâr envoyé à la mémoire de la cantatrice iranienne Parvâneh nous révèle qu'il n'était pas entièrement neutre face aux vicissitudes de la vie humaine.

La clarté et la beauté ont quitté la face de la terre,
Le soleil s'est penché vers le couchant.
Jacob a prouvé un triste sort,
Joseph, le soleil, est descendu dans un puits.
Une jeune fille est morte, soleil luisant sur la voûte du ciel-
les chambres virginales des cieux sont en deuil.
Bien que le cierge ait versé d'abondantes larmes de joie
l'œil de la lueur crépusculaire pleurait des larmes de sang.
La patte cauchemaresque de la nuit
a étreint fortement la gorge de l'horizon.
La force des cieux s'est assombrie lentement
Leur visage obscur est le témoignage de leur faute[3]

On constate que les aptitudes éminemment lyriques de Shahriyâr se déployèrent dans ce poème. Celui-ci est un gémissement de douleur, une lamentation funèbre, pleine de soupirs et d'exclamations gonflées de larmes et d'une tristesse pénétrante. De plus, l'amour et les tourments qui en résultent, véritables ou imaginaires, étaient le thème principal des *ghazals* de Shahriyâr du temps de sa jeunesse. Dans ce sens, on peut dire que c'est ce lyrisme entouré de mélancolie et de nostalgie qui attirait avant tout ses lecteurs et auditeurs. Cette esthétique de la poésie va rester par la suite l'un des traits fascinants de son œuvre: elle sera non seulement le pivot de sa création poétique, mais aussi l'une des dimensions de bien des textes postérieurs.

La figure prestigieuse de Shahriyâr renvoie à l'idée qu'il était purement classique par la lecture du *Divân* de Hâfez. Ce dernier rappelle sans doute le terme «classique» par lequel Shahriyâr aurait dû évoquer son ambition sous forme d'une taquinerie mêlée à la franchise de la jeunesse:

Le royaume du ghazal est à moi et baste!
A personne dans ce pays il ne doit appartenir![4]

Il est indispensable de préciser que la lecture passionnante du *Divân* de Hâfez a trouvé son expression dans de nombreuses réminiscences et dans des copies qui abondent dans les *ghazals* de Shahriyâr du temps de sa jeunesse. Mais il ne cesse jamais d'être le poète de l'amour, maître du *ghazal* lyrique à l'instar de Hâfez. Sous cet angle, des traits individuels commencent à paraître tant dans la forme que dans les thèmes du *ghazal*, qui devient l'expression artistique des véritables et profondes expériences psychiques du poète. Des essais de renouveler la forme du *ghazal* se font voir consistant, entre autre, dans le même *mesrâ'* (vers) placé à son début et à sa fin. C'est la technique de la «boucle» souvent employée dans la poésie lyrique européenne. Les descriptions

Il ne cesse jamais d'être le poète de l'amour, maître du *ghazal* lyrique à l'instar de Hâfez. Sous cet angle, des traits individuels commencent à paraître tant dans la forme que dans les thèmes du *ghazal*, qui devient l'expression artistique des véritables et profondes expériences psychiques du poète.

lyriques de la nature sont modernisées et revivifiées:

Il est minuit. A Shemirân je cherche ton jardin-

J'interroge la terre, puis les cieux à ton égard.

C'est dommage que je ne sois pas une eau qui coule, comme un ruisseau,

J'aurais pu le premier couler dans ton jardinet.

Je ne suis pas une tulipe pour croître dans ton jardin,

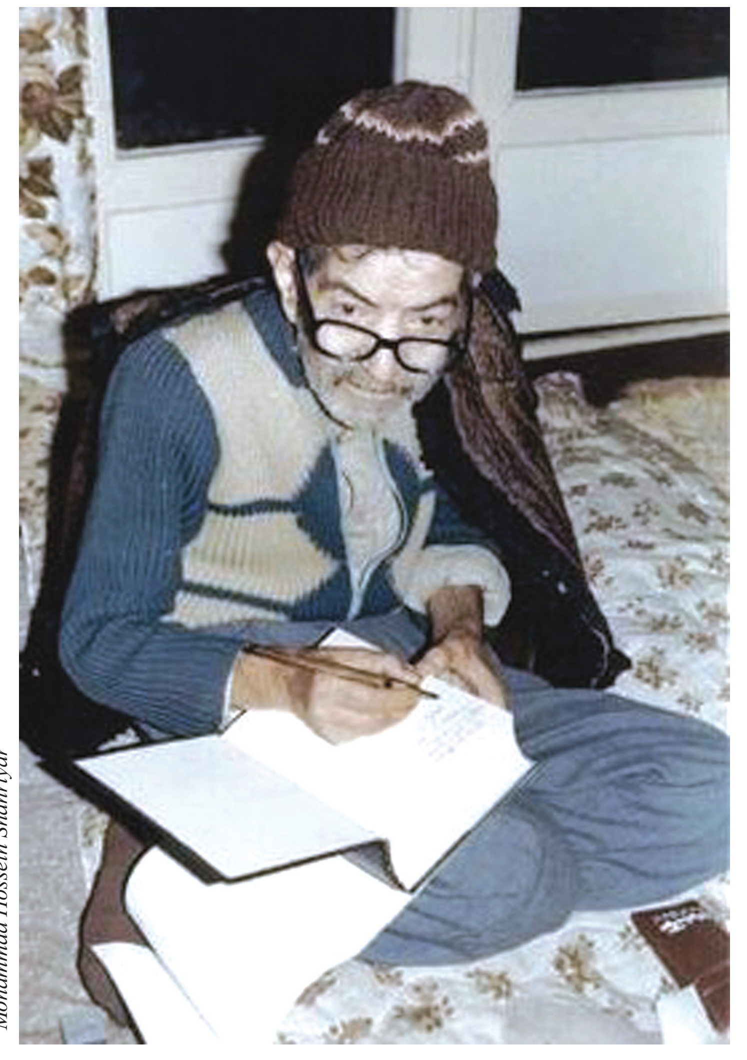
mais toujours et partout mon cœur se soucie de toi.

Monte sur le toit de la maison, éclaire-moi avec la lampe de ton visage,

Afin que dans sa lumière je trouve le chemin menant à ton jardinet.

Sur la voûte céleste je vois les taches des nuages-

Je voudrais comme tes cheveux dorés être près de tes yeux bleus[5]


Mohammad Hossein Shahriyâr

Dans ces poèmes, un jeu de mots et de sons traité avec maîtrise, des allitérations et des répétitions, poussées jusqu'aux limites de la virtuosité font que les *ghazals* de Shahriyâr sont pratiquement intraduisibles en une langue européenne, même si l'on parvenait à reproduire avec succès leur forme monorime.

Cependant, le *ghazal* de Shahriyâr n'est pas une copie du *ghazal* de Hâfez, car non seulement sa manière de penser et de sentir est différente, mais aussi plus moderne. A vrai dire, les rêves et la nostalgie amoureuse de sa jeunesse, la douleur et l'amertume causées par la séparation d'avec sa bien-aimée sont l'expression des sentiments intensifs et authentiques qu'avait ressentis le poète.

Les figures de Shahriyâr à l'époque peuvent expliquer cette impression de liberté, mais il faut les combiner avec la découverte nouvelle et encore tâtonnante d'une puissance créative en soi, dont le *Divân* serait l'expression. Les thèmes sociaux chez Shahriyâr expriment encore cette idée d'une poésie qui se regarde naître et qui, si elle ne sait pas encore quelle forme elle va prendre, se découvre d'infinies possibilités. Cette impression de liberté se traduit par une tendance de la nouvelle poésie dite «*des vers libres*». Durant les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, Shahriyâr s'intéressa à la poésie nouvelle (*she'r-e no*) et s'essaya dans ce domaine. C'est ce que disent les premiers vers d'un autre poème *Ey vây mâdaram (Ô ma mère!*) écrit à la

mémoire de sa défunte mère dont voici un fragment:

Elle est de nouveau passée lentement près de l'escalier,
Plongée dans des pensées de riz et de légumes pour son (fils) malade.
Mais autour d'elle et au-dessus d'elle s'est déployée une ombre noire.
Quoique morte, elle veille constamment sur nous.
De son vivant, elle était occupée sans cesse et partout,
Chaque recoin de la maison parle d'elle.
La fin de sa vie l'a trouvée au travail,
La pauvre mère![6]

L'élasticité du talent poétique de Shahriyâr est grande. Elle lui permet de s'approprier avec la même facilité les courants poétiques les plus nouveaux et les plus traditionnels. Entre le *ghazal* traditionnel et les vers libres, l'échelle est étendue et peu ordinaire. En réalité, Shahriyâr n'est pas principalement un poète moderne, car les poèmes qu'il a composés dans son *Divân* représentent des avancées considérables par rapport aux œuvres classiques: la nouveauté s'est tout à fait substituée au pastiche.

Formellement, Shahriyâr respecte les règles classiques même si son travail sur la rime témoigne d'une plus grande virtuosité qu'auparavant. En revanche, il mélange plus franchement les lexiques et les registres même s'il n'est pas le premier à pratiquer ce genre de perturbation.

Certes, la diversité des ouvrages poétiques a bien démontré l'activité et la motivation de notre poète pour la créativité d'une poésie à caractère lyrique. Les poèmes lyriques sous forme de *ghazals* ont mis également en évidence les particularités de la parole subtile de Shahriyâr sur la condition sociale et politique de l'Iran durant l'entre-deux-guerres. L'habilité et la hardiesse ont fait de Shahriyâr un poète populaire aussi

L'élasticité du talent poétique de Shahriyâr est grande. Elle lui permet de s'approprier avec la même facilité les courants poétiques les plus nouveaux et les plus traditionnels. Entre le *ghazal* traditionnel et les vers libres, l'échelle est étendue et peu ordinaire.

bien dans l'attitude que dans le langage. La production littéraire du poète persan a trouvé son originalité dans l'inspiration de Hâfez d'une part par l'emploi du langage spirituel, et d'autre part par le désir de s'enthousiasmer dans les vers émotionnels. L'exemple de cet amalgame a pris corps dans la composition des vers libres reflétés dans le poème «Ô *ma mère*!».

En somme, l'œuvre majeure de Shahriyâr, le *Divân* présente en grande partie la trace d'une vie mouvementée à la fois par la quête de l'identité et la recherche d'une spiritualité. Si Shahriyâr se montre favorable aux goûts modernes, ce n'est pas qu'il souhaite s'écarter de la poésie monumentale classique, mais c'est qu'il considère que l'ouverture d'esprit constitue le germe de toute progression humaine. ■

Bibliographie:

Machalski F, *La littérature de l'Iran contemporain*, éd, Wroclaw, Printed in Poland. 1967.
Ducros D, *Lecture et analyse du poème*, A. Colin, 1996.
Grammont, *Petit traité de versification française*, A. Colin, 1976.
Linares, S., *Introduction à la poésie*, Nathan Université, 2000.

1. Francizek Machalski, *La littérature de l'Iran contemporain*, éd Wroclaw, 1967. p. 116
2. Ibid., p. 113.
3. Ibid., p. 114.
4. Ibid., p. 113.
5. Ibid., p. 110.
6. Ibid., p. 115.

Deux grandes figures féminines de la poésie iranienne contemporaine

Parvin E'tesâmi et Forough Farrokhzâd

Afsâneh Pourmazâheri
Nahid Zandi

Afin d'évoquer certaines grandes figures féminines de la poésie iranienne contemporaine et de rappeler l'influence que certaines parmi elles exercèrent dans ce domaine et sur la littérature iranienne dans son ensemble, il nous faut remonter et nous intéresser préalablement à l'évolution de l'image de la femme iranienne à travers l'histoire. Il sera alors question d'une évolution et de l'apparition d'une culture artistique féminine dont l'impact se ressent aujourd'hui encore dans l'œuvre des femmes iraniennes. Cette culture a donné naissance à de grandes figures féminines telles que Parvin E'tesâmi et Forough Farrokhzâd, qui consacrèrent leur vie à lutter non seulement pour leur propre dignité de femme et de poète, mais aussi, et de manière générale, pour la liberté et l'égalité sociale.

La situation sociale des femmes iraniennes a toujours évolué de manière sinusoïdale. Sous les Elamites (pour remonter loin dans l'histoire), l'homme possédait le pouvoir de manière incontestable et incontestée. A titre d'exemple, il incombait au père de chercher et de trouver un mari pour sa fille selon ses propres critères. Cette dernière tombait ensuite définitivement sous la coupe de sa nouvelle famille après le mariage. Au temps des Achéménides, les femmes avaient le droit d'hériter et recevaient même, à en croire les inscriptions de l'époque, des rémunérations. Sous les Arsacides et les Sassanides, elles étaient même devenues «propriétaires» de leur mari, et, également intéressant, pour le zoroastrisme, elles ne faisaient pas partie du territoire divin. Continuons donc pour rappeler qu'au VIIe siècle, deux femmes répondant aux noms d'Azarmidokht et de Pourândokht régnèrent sur l'Iran. En outre, la présence de femmes guerrières pendant la guerre entre l'Iran et Rome est confirmée par des documents historiques. Sous les Qâdjârs, sous prétexte de leurs faibles capacités d'apprentissage, les femmes furent écartées du système éducatif, et les femmes des rois Qâdjârs qui avaient pu ou qui pouvaient bénéficier d'une formation intellectuelle ne dévoilaient jamais le fait qu'elles savaient lire et écrire. L'espace public et privé était également marqué par cette séparation: il y avait ainsi dans les maisons des espaces séparés pour les femmes et les hommes ainsi que dans certaines des rues principales de Téhéran, notamment à Lâlehzâr. A cette époque, le mariage «forcé» était de coutume, la polygamie était courante, et les femmes n'étaient pas autorisées à occuper le moindre poste politique. Dès leur plus tendre enfance, elles apprenaient à ne pas parler, à ne pas bouger, à ne pas poser de questions et à obéir sans discuter à leur père, frère ou mari, quel que soit leur âge.

La Révolution constitutionnelle marqua cependant un tournant dans la vie sociale des femmes. A la suite de cet événement, leur participation aux différentes

activités sociales et politiques augmenta, elles purent se mêler aux manifestations et elles allèrent même jusqu'à créer des institutions secrètes. Sous les Pahlavis, la condition des femmes s'améliora sensiblement: Elles eurent accès à l'université et obtinrent le droit de vote, et même à occuper certains postes. Après la Révolution islamique, la situation sociale des femmes évolua encore et continua de s'améliorer. Actuellement, plus de la moitié des étudiants sont des femmes, qui se voient également confier un nombre croissant de postes à responsabilité.

C'est dans le contexte de la Révolution constitutionnelle qu'est né l'un des grands noms féminins de la poésie iranienne, Parvin E'tesâmi, qui naquit le 17 mars 1906 à Tabriz. Son père, E'tesâm-ol-Molk, était natif de la province du Guilân et sa mère, Akhtar-e Fotouhi, de la région de l'Azerbaïdjan. Son père était l'un des plus grands écrivains engagés de l'époque de la Révolution constitutionnelle et fut amené à fréquenter de grands poètes tels que Malek-ol-Sho'arâ-ye Bahâr et Dehkhodâ. Sa fille, alors sous le charme de la littérature, fut très tôt influencée par ces grands personnages. Dès son enfance, elle apprit l'arabe, l'anglais, et le français, et acquis une grande maîtrise littéraire de sa langue maternelle. Elle put ainsi tirer profit de la lecture des journaux et des livres publiés à Damas, au Caire, à Bagdad et en Europe. En 1933, elle se maria avec son cousin qui était à l'époque officier à la préfecture de police dans la province de Kermânshâh. Elle fut donc contrainte de vivre dans une région éloignée de Téhéran, capitale administrative et surtout culturelle du pays. Cette nouvelle vie, tellement différente de celle qu'elle avait connue à Téhéran, n'était pas faite pour durer.



Parvin E'tesâmi

Après deux mois de vie conjugale, elle divorça et revint chez son père. Elle assuma cet «échec» et ne s'en plaignit jamais. En 1935, suite à l'insistance de Malek-ol-Sho'arâ-ye Bahâr, elle publia son premier recueil de poèmes mais la mort de son père, un an tout juste après cet événement, la plongea dans un profond chagrin. Parvin E'tesâmi contracta la typhoïde et décéda le 5 avril 1941 à l'âge de 35 ans à Qom. L'un de ses poèmes le plus connu, *Bolbol o mour* (Le rossignol et la fourmi), est l'un des classiques figurant dans les manuels scolaires et représente pour de nombreuses générations de lecteurs un véritable acquis culturel.

> La Révolution constitutionnelle marqua un tournant dans la vie sociale des femmes. A la suite de cet événement, leur participation aux différentes activités sociales et politiques augmenta, elles purent se mêler aux manifestations et elles allèrent même jusqu'à créer des institutions secrètes.

Parmi les principales œuvres de Parvin E'tesâmi, il faut citer en première place son recueil de poésies qui comprend 248

poèmes dont 65 sont sous forme dialoguée. Ses œuvres, au ton résolument critique, mettent en relief les divers problèmes sociaux de son temps. Plus généralement, on peut classer l'ensemble de ses œuvres en deux catégories: la première catégorie recouvre les textes rédigés en style *khorâssâni*, autrement dit, des textes édifiants qui ont pour vocation d'instruire. Ils sont en ce sens proche des poèmes de Nâsser Khosrow. La deuxième catégorie regroupe les poèmes écrits en style *arâghi* sous forme de dialogues similaires aux écrits de Saadi, et qui restent les plus connus.

Ses poèmes sont chargés de significations et très souvent de concepts métaphysiques. Sont abordés, entre autres, les thèmes de la vérité, de la spiritualité, de l'arrogance; la douleur de la pauvreté, la discrimination, les différences de classes sociales, ainsi que la sympathie pour les démunis et les opprimés. Le nombre de poèmes dans lesquels la poétesse critique les monarques et prend le parti des classes marginales de la société est considérable. Elle traite les oppresseurs de «pitoyables» et elle n'a de cesse d'inciter les individus à prendre position vis-à-vis de ces derniers. L'engagement politique de ses œuvres est tel que sa poésie a été étiquetée par certains critiques comme étant «politique et morale» plutôt que sociale. Son courage et sa nature de libre penseuse prennent d'ailleurs souvent le dessus, et l'on se souvient de l'utilisation qu'elle fit de ses thèmes de prédilection sous le règne despotique de Rezâ Shâh.

> Les œuvres de Parvin E'tesâmi, au ton résolument critique, mettent en relief les divers problèmes sociaux de son temps. Ses poèmes sont également chargés de significations et très souvent de concepts métaphysiques.



Forough Farrokhzâd

Forough Farrokhzâd est un autre grand nom de la poésie féminine iranienne contemporaine. Durant sa courte vie, cette autre grande dame de la poésie persane publia cinq recueils de poèmes qui comptent aujourd'hui parmi les principales références de la littérature contemporaine de l'Iran. Elle débuta sa carrière artistique en s'inspirant des œuvres de Nimâ Youshidj, avec des poèmes comme *Asir* (Prisonnière), *Divâr* (Le Mur) et *Osiân* (Rébellion). Elle naquit en 1934 à Téhéran, d'un père originaire de Tafresh et d'une mère née à Kâshân. À l'âge de 16 ans, elle se maria à un dénommé Parviz Shâpour, son cousin, alors célèbre satiriste, de qui elle divorça au bout de quatre ans. Elle eut cependant de lui un fils unique, Kâmyâr qui, après la mort de sa mère, publia ses correspondances, notamment les lettres amoureuses qu'elle adressait à son père avant et au début de leur mariage. Après son divorce, Forough Farrokhzâd partit pour l'Europe où elle découvrit les musées, les expositions et fréquenta les

salles de théâtre - malgré ses difficultés financières. Elle s'initia à l'anglais, au français et à l'allemand. Sa rencontre avec Ebrâhim Golestân, grand cinéaste iranien, fit également évoluer sa pensée et ses œuvres. En 1962, elle décida de mettre en scène son premier film intitulé *Khâneh Siâh ast* (La maison est noire) qu'elle tourna dans une léproserie. C'est à la suite de la projection de ce film qu'elle obtint une plus grande reconnaissance dans le domaine du cinéma et de la poésie. Après Nimâ, et au côté de poètes comme Sohrâb Sepehri, Ahmad Shâmlou et Mehdi Akhavân Sâles, elle devint l'une des plus importantes figures de la poésie contemporaine iranienne. La plupart de ses textes sont en effet représentatifs de cette grande époque de création moderne en Iran. Son dernier recueil de poèmes s'intitule *Tavallod-e Digar* (Une autre naissance) et comprend 31 poèmes dont le plus connu, *Imân biyâvarim be âghâz-e fasl-e sard* (Croyons au début de la saison froide), qui fut publié à titre posthume. Elle décéda en 1967 à la suite d'un accident de voiture et repose au cimetière de Zahir-od-Dowleh à Téhéran. «*Je souhaite, de tout mon cœur la liberté des femmes iraniennes et l'égalité entre les femmes et les hommes de mon pays. Je sais bien ce qu'elles subissent à cause de l'injustice sociale et je consacre une moitié de mon art à incarner leur peine et leur douleur*», avait-elle dit en rendant de la sorte manifeste l'une de ses principales sources de préoccupation.

Les poèmes de Forough Farrokhzâd sont écrits dans un style simple, fluide et intime, et sont chargés d'émotion. Pour certains, les sentiments de sympathie et d'affection constituent l'axe central autour duquel est bâti l'ensemble de ses poèmes. D'autres évoquent l'enthousiasme général dont elle a su faire preuve dans sa pratique de la poésie. Elle ne se soucie guère de la dimension rythmique de ses textes et très souvent, sa poésie se rapproche de la prose. Forough a très tôt excellé dans l'art de retenir l'attention et d'interpeller son lecteur, et ce malgré son penchant pour le monologue intérieur qui, chez elle, est construit de manière à inviter petit à petit le lecteur à l'accompagner dans l'intimité paradoxale d'une conversation à une seule voix.

> Forough Farrokhzâd ne se soucie guère de la dimension rythmique de ses textes et très souvent, sa poésie se rapproche de la prose. Forough a très tôt excellé dans l'art de retenir l'attention et d'interpeller son lecteur, et ce malgré son penchant pour le monologue intérieur qui, chez elle, est construit de manière à inviter petit à petit le lecteur à l'accompagner dans l'intimité paradoxale d'une conversation à une seule voix.

Hamid Zarrinkoub écrit à son propos: «*L'authenticité et la sincérité sont les deux faces indissociables de sa poésie.*» De son côté, en évoquant l'intimité des vers de la poétesse, Mehdi Akhavân Sâles nous dit: «*Forough vivait dans ses vers et ses vers vivaient en elle. Sa vie artistique n'était pas séparée de sa vie sociale. Elle aspirait en même temps à rejoindre les deux univers et se noya en même temps dans l'être et dans l'absence.*» Les thématiques constitutives de ses poèmes sont la solitude, l'amour, la foi, mais aussi, la «fenêtre» comme lieu de transcendance. Si elle a vécu et écrit en portant dans son cœur un perpétuel sentiment de solitude, c'est parce qu'elle estimait qu'il existe des

moments dans la vie de tout un chacun que personne ne peut comprendre, et donc que l'on est en définitive obligé de se réfugier dans la solitude pour s'y retrouver, pour retrouver «le» véritable confident. Si elle fut amoureuse, c'est parce qu'elle a cru que l'amour constitue l'authentique lien entre Dieu et la terre, et aussi parce que l'amour était peut-être pour elle la seule et unique raison de vivre. Si elle fut croyante, c'est en recherchant la foi en elle-même et non en dehors de sa propre intimité. Elle considérait par ailleurs que le problème de l'homme contemporain était son manque de foi. Enfin, pour finir en évoquant le thème, chez elle récurrent, de la fenêtre, celle-ci représentait à ses yeux l'effort pour communiquer avec autrui. Voir les autres à travers la fenêtre n'est pas une simple relation de type physique, mais c'est un processus de connaissance. Ahmad Shâmlou décrit ainsi Forough Farrokhzâd: «*Forough est une grande poètesse. Sa poésie est loin du diabolique besoin de rythme et de rime. Elle ne se perd pas dans l'imagination mais au contraire, ses paroles sont les plus sincères qu'une personne puisse entendre. Si l'on n'est pas parvenu à connaitre sa profondeur, c'est parce qu'elle est bien plus profonde qu'on ne l'a cru.*» ■

Si Forough fut amoureuse, c'est parce qu'elle a cru que l'amour constitue l'authentique lien entre Dieu et la terre, et aussi parce que l'amour était peut-être pour elle la seule et unique raison de vivre.

«*Je suis accablée,*
Ah ! Je suis accablée
Je vais au balcon
Et je passe mes doigts
Sur la peau tendue de la nuit.
Les lumières du lien sont éteintes.
Les lumières du lien sont éteintes
Personne ne me présentera au soleil
Personne ne m'emmènera à la soirée des moineaux
Garde le vol à l'esprit,
L'oiseau est mortel»[1]

1. Traduit par Moshiri, Mahshid, *Dictionnaire des poètes renommés persans: A partir de l'apparition du persan dari jusqu'à nos jours*, Téhéran, Aryân-Tarjomân, 2007, et revu et corrigé par les auteurs de cet article.

Bibliographie:

1. Pouyân, Mohsen, *Divan-e Forough Farrokhzâd* (Recueil de Forough Farrokhzâd), Qazvin, éd. Sâyeh-Gostar, 2005.
2.Djalâli, Behrouz, *Dar kouche bâd mi-âyad* (Il y a du vent dans la rue), Téhéran, éd. Rouzegâr, 2001.

L’aube détruite

Parvin E’tesâmi (1907 – 1941)
Traduit du persan
Sylvie M. Miller

Un vent se mit à souffler
Abîmant un petit nid
Un auvent se détacha, s’effondra sur une tête
Une forme tressaillit, une occasion se gâcha
Un oisillon tomba du nid
Une plume rougit de sang
Un voyageur évita la route
Par crainte des brigands
L’impact d’un événement
Fit qu’une porte se ferma
Rompus sont les fils du temps et de la cordialité
Disparus le nom, l’adresse
Des registres d’un bureau
Jamais depuis les cris de joie
N’ont rejailli de ce nid
Et les débris ont fini
Par être lancés au feu
Le souhait nourri par tant d’années
N’existe plus
Un petit enfant a fait
Une chute loin de sa mère ■

بام شکسته

بادی وزید و لانه ی خُردی خراب کرد
بشکست بامکی و فروریخت بر سری
لرزید پیکری و تبه گشت فرصتی
افتاد مرغکی و ز خون سرخ شد پری
از ظلم رهزنی ز رَهی ماند رَهروی
از دستبرد حادثه ای بسته شد دری
از هم گسست رشته عهد و مودتی
نابود گشت نام و نشانی ز دفتری
فریاد شوق دیگر از آن لانه برنخاست
و آن خار و خس فکنده شد آخر در آذری
ناچیز گشت آرزوی چند ساله ای
دور افتاد کودک خَردی ز مادری

Mort de Forough Farrokhzâd*

Karim Modjtahedi



Forough Farrokhzâd

C'est durant la nuit du 13 février 1967, dans la banlieue proche de Téhéran, qu'une Land-rover entrait en collision avec une autre voiture venant en sens inverse. La portière de la Land-Rover se plia en deux et la jeune femme qui était au volant se vit projeter hors du véhicule, la tête s'étant fracturée contre le rebord du trottoir. Elle mourut un peu plus tard sur la route de l'hôpital. Fais divers banal, dira-t-on! Cependant, c'est ainsi que l'Iran venait de perdre une des figures les plus attachantes de sa poésie moderne: Forough Farrokhzâd.

Qui fut-elle? A l'image de sa mort, sa vie fut une suite d'accidents malheureux. Née à Téhéran en 1934, elle passa une enfance difficile entre un père bigame et une mère dévorée par des soucis matériels. A peine adolescente, elle se voit mariée à un homme âgé qui la rebute. Coutume archaïque, ménage sans amour et sans attachement, l'enfant est soumise aux bons plaisirs d'un vieillard. Elle arrive à briser finalement ces liens anormaux. Mais déjà cette première expérience la marque profondément. Elle doit quitter son unique fils qu'elle aime. Alors, elle se donne entièrement à l'art… la peinture d'abord… mais c'est finalement la poésie qui s'impose.

Elle publie sont premier recueil de poèmes sous le titre général de *Asir* (Prisonnière). Son langage est extrêmement personnel et le contenu des poèmes, inattendu, comme sorti du plus profond de l'être humain. Sa poésie prêche alors un amour ne connaissant aucune moralité en cours, mais forgeant en réalité une morale personnelle qui évite toute hypocrisie, tout compromis. Cette éthique d'une extrême rigueur est celle d'une femme iranienne révoltée qui luttera toute sa vie sans adhérer à aucune organisation officielle pour son émancipation. Rien,

ni d'ailleurs personne, ne l'empêchera plus d'obéir aux impératifs de sa vocation. Dans une période d'abondante productivité poétique, elle fait preuve d'un talent sûr qui se double d'une maîtrise rare. Elle publie successivement deux autres recueils à savoir *Divâr* (Le Mur) et *Osiân* (La révolte). La poésie iranienne vient de connaître l'une de ses plus grandes poétesses. Dans ces livres, sa personnalité s'affirme et sa poésie devient profonde, la liberté de son style correspond à la libéralité de son cœur. Forough Farrokhzâd devient célèbre. Les jeunes apprennent ses poèmes par cœur; ses livres passent dans les lycées de mains en mains, on attend impatiemment ses nouveaux poèmes. Mais si certains l'applaudissent, d'autres, souvent plus influents, crient au scandale. Elle est jugée par ces derniers comme le type même de la femme déchue… une tache noire dans la poésie iranienne… Une maudite.

Ridiculisée par les hebdomadaires, injuriée par son propre fils à la sortie d'un lycée, elle va devenir la femme courageuse par excellence qui affronte toutes les difficultés. Cependant, aucune aigreur n'affecte sa sensibilité: sa fraîcheur reste indemne et sa voix d'or continue à chanter à travers des poèmes d'une rare beauté.

Ni la gloire, ni les blasphèmes ne l'empêchent de réaliser ce qu'elle veut être. Elle sait maintenant que son destin vaut plus qu'un succès éphémère; elle sait qu'une poésie véritable est comme une déesse païenne sans cesse avide de sacrifices.

Finalement, en 1964, elle publie son quatrième recueil, *Tavallod-e digar* (Seconde naissance). Ce livre rassemble des chefs-d'œuvre incontestables; même ses ennemis le reconnaissent.

Ces dernières années, Forough Farrokhzâd s'est intéressée aussi au cinéma et a collaboré avec le cinéaste Golestân. Elle a même tourné un court métrage, *Khâneh Siyâh ast* (La maison est noire). Ce documentaire obtint différents prix dans des festivals internationaux. En tant que cinéaste,

Cette éthique d'une extrême rigueur est celle d'une femme iranienne révoltée qui luttera toute sa vie sans adhérer à aucune organisation officielle pour son émancipation. Rien, ni d'ailleurs personne, ne l'empêchera plus d'obéir aux impératifs de sa vocation.

Farrokhzâd, fidèle à elle-même, reste fidèle à la poésie. Dans son film, en nous mettant d'emblée face à face avec la réalité d'un mal inhumain, elle essaie de faire sentir cet élan qui jaillit au cœur même de *La maison noire*. L'homme condamné brutalement par la lèpre est toujours un homme; il souffre, il éprouve de la joie, il aime et par le même fait, il croit et il espère. N'a-t-elle pas elle-même espéré et cru en cet idéal? ■

Je parle de l'extrême de la nuit,
De l'extrême de l'obscurité,
Et de l'extrême de la nuit.
Si tu entres dans ma demeure, pour moi,ô tendre!
apporte une lampe
Et une lucarne d'où je puisse
Regarder la foule de la rue heureuse.

(Poème figurant sur la tombe de Forough Farrokhzâd)

---

*Article publié en avril 1967 à Paris dans la revue *Horizons franco-iraniens*

Saison froide (extraits)

Forough Farrokhzâd
Traduit du persan par
Sylvie M. Miller

Ô Amour
Amour unique entre tous,
qu'ils sont sombres ces nuages
conviés par le soleil
pour regarder monter
le jour
Comme si cet oiseau là ne se voyait qu'au tracé
de l'évocation d'un vol
Comme si ces jeunes feuilles que le désir fait soupirer
n'étaient que l'imagination
de marges vertes
Comme si
la flamme pourpre
qui brûle dans la mémoire transparente des carreaux
n'est due qu'à l'évocation innocente
de la lampe

Il vente dans la ruelle
Sur les vieux jardins du malaise
les corbeaux
tournent, reclus et seuls,
et les échelles sont si courtes
Ils ont emporté avec eux
toute la candeur
du cœur
vers le palais des mensonges
Désormais, qui se dressera
pour danser
plonger ses mèches de petite fille dans l'eau vive
renvoyer d'un coup de pied
la pomme qu'elle avait fini par cueillir,
puis respirer?

Je suis pauvre
pauvre
pauvre
je suis pareille aux silences
entre les mots cléments du pauvre
et mes blessures sont d'amour
toutes d'amour, d'amour, d'amour
j'ai préféré cette île errante
à l'orbite de l'équateur,
à l'éruption des montagnes
et son secret - à cette alliée
dont les plus petits fragments ont fait naître le soleil -
est de s'être morcelée
De même que je cesserai de délimiter les marges,
je cesserai de compter,
et je me refugierai
loin des tracés élémentaires, dans l'évidence des plans larges

Tu étais bon, mon amour
Amour unique entre tous
si bon, lorsque tu mentais,
si bon, lorsque tu fermais leurs paupières
aux miroirs,
lorsque
tu cueillais des lustres
leurs pétioles
de métal
lorsque
tu me prenais au noir de l'oppression
pour m'emmener
au pâturage de l'amour
jusqu'à ce que,
ahurie,
la vapeur
- celle qui suit
les feux que la soif allume -
s'asseye sur l'herbe des rêves

Pourquoi n'ai-je pas regardé?
chaque moment de bonheur
savait qu'il ne resterait que des ruines de tes mains
et je n'ai pas regardé
jusqu'au moment où la fenêtre
de l'horloge s'est ouverte
et le triste canari
se mit à chanter quatre fois
se mit à chanter quatre fois
Et moi j'étais exaltée
tout comme cette femme frêle
dont les yeux étaient pareils au nid vide des Simorghs
et qui, je crois, dans la mouvance de ses cuisses, transportait

la vision pure de ma joie
vers la couche de la nuit

Peignerai-je, encore une fois, ma chevelure dans le vent?
planterai-je, encore une fois, le parterre
de violettes?
replacerai-je des bougeoirs dans le ciel de la fenêtre?
me remettrai-je à danser sur les verres encore une fois?
et la cloche de la porte me fera-t-elle me languir
de l'entendre, encore une fois?

Et qu'est-ce que c'est que le silence,
Amour unique entre tous ?
qu'est-ce-que c'est que le silence,
sinon des mots qu'on ne dit pas?
Je suis lasse de parler,
mais le langage des oiseaux
dit qu'il existe des mots
pour célébrer la nature
Le langage des oiseaux
dit
printemps, feuillages, printemps
il dit
brise, parfums, brise
le langage des oiseaux
ne survit pas
aux fabrications en chaîne

Qui est-il, cet homme qui
s'engage vers l'éternité
en quête d'un instant de foi?
- qui remonte son réveil permanent
selon les lois
mathématiques de soustraction,
de division?
Qui est-il,
cet homme qui
ne sait pas que le chant du coq
annonce l'évidence du jour?
il connaît, à ses fumets, l'annonce du petit déjeuner
Qui est- il,
cet homme dont la tête est couronnée d'amour
et qui s'est décomposé parmi ses vêtements de noce?
En fin de compte, le soleil,
dans un moment singulier,
a cessé de rayonner sur les deux pôles en détresse

Toi, tu t'es mis à sonner creux
du vide des faïences bleues
et moi, mon abondance est telle
qu'on récite les prières
sur la trame de ma voix
Salâm! Ô nuit immaculée

Salâm! Ô nuit qui transforme les yeux des loups du désert
en orbites caverneux de croyance et de confiance
Et au bord de tes ruisseaux,
la brise des saules - la brise douce
sent l'approche des cognées

Salâm! Ô Singularité d'une solitude!
Empare-toi de la chambre
car
toujours, les nuages noirs
portèrent en eux l'absolution
des regrets les plus récents
Et de savoir
- en la présence d'une bougie - que la dernière,
la plus allongée de ses flammes,
n'est que chimère,
est un mystère illuminé

Soyons confiants
en ce début de saison froide,
en les dépouilles du jardin
de l'illusoire,
les faucilles émoussées et oisives,
les semis emprisonnés

Vois cette neige qui descend…
Peut-être que la vérité était ces mains
ces deux jeunes mains
enfouies
sous les volées de neige
L'année prochaine, quand le printemps
s'accouplera avec le ciel, aux carreaux de la fenêtre,
pour exploser dans son corps,
les verts jets d'eau des pousses frêles
feront naître des bourgeons - Ô Amour,
Amour unique entre tous

Soyons confiants en ce début de saison froide! ■

La poésie politique contemporaine de l'Iran

Arefeh Hedjâzi

«Pas un mot de ce que je dis ne m'appartient. Je ne suis que le porte-parole du peuple.»

Khosrow Golsorkhi, lors de sa dernière
comparution devant le tribunal du régime du Shâh.

Quand on parle de la littérature contemporaine de l'Iran, la première dimension de cette littérature qui saute aux yeux est sa dimension politique, sociale et plus ou moins «engagée»; non pas engagée au sens sartrien du terme, mais plutôt une poésie étroitement imbriquée dans un contexte historique, social et politique troublé, qui l'influence malgré elle.

La modernisation des formes et des thématiques de la littérature contemporaine iranienne commença quelques années avant la Révolution constitutionnelle, c'est-à-dire dès la fin du XIXe siècle et l'entrée de l'Iran dans la modernité. Pour la première fois, les poètes iraniens purent voir dans la littérature - et puisque l'Iran est terre de poésie – en particulier dans la poésie, un moyen de lutte et de révolte. La poésie, jusque là cantonnée bien sagement dans le panégyrique et l'élégie, devint alors le vecteur d'une pensée qui découvrait et qui voyait, à travers le regard critique de ses premiers intellectuels revenus d'Europe, les immenses problèmes sociaux et politiques et remettait pour la première fois en question le plurimillénaire despotisme royal, avec en vue des mots tels que liberté, démocratie, révolte, droits de la nation, etc. La littérature iranienne avait jusqu'alors été une littérature de cour, et c'est à cette époque que les hommes de lettres, et plus généralement, l'élite désireuse de changements, prirent conscience du potentiel politique de la littérature.

La poésie contemporaine iranienne commença ainsi à se politiser, longtemps avant de se voir comme art et de remettre en question les formes classiques. L'idée même de l'art pour l'art était alors irrecevable puisque sous l'influence des idées françaises, on voyait désormais le poète comme un porteur de flambeau, dont le devoir était de traiter des maux de sa société et du monde dans sa poésie.

La poésie constitutionnelle

L'amorce d'une politisation de la littérature débuta avec le retour des premiers étudiants envoyés en Europe. Ces derniers, ayant découvert une Europe très moderne, pouvaient désormais mieux percevoir les carences et la sclérose de la société iranienne. Ils se rendirent compte de l'usage qu'ils pouvaient faire de la langue dans le développement des idées nouvelles. Leurs interlocuteurs étaient le peuple. Pour ce faire, il fallait modifier la langue, une langue alambiquée et précieuse, une langue de cour uniquement compréhensible par l'élite. Avec cette nécessité, et d'après le modèle européen d'un langage simple et standard, les hommes de lettres de la lutte constitutionnelle commencèrent à simplifier le persan, secondés en cela par quelques grands politiciens.

Ainsi, les poètes constitutionnels utilisèrent pour la plupart le langage populaire dans la composition de leurs poèmes, même s'ils étaient pour certains, de très grands lettrés. On peut citer les noms d'Ali Akbar Dehkhodâ, de Malek-ol-Sho'arâ (Roi des poètes) Bahâr, du journaliste Ashrafeddin Guilâni, de Mirzâde-ye Eshghi et d'Aref Ghazvini.

De nouvelles formes de l'imaginaire commencèrent à être explorées par quelques uns de ces poètes. On peut citer le cas du poème *Les trois tableaux de Maryam* d'Eshghi par exemple. Ces poètes «modernes» s'opposaient aux autres qui continuaient, avec cependant quelques nouveautés, à reproduire les règles et les formes générées par la métrique et la poésie classiques.

La thématique de cette poésie, malgré sa forme

classique, était cependant nouvelle, puisque dans un contexte purement politique et social, engagé devrait-on dire, elle parlait de la liberté de l'homme, de ses droits, de patriotisme, etc., de thèmes, donc, qui étaient nouveaux. Ces thèmes étaient les fruits de l'influence occidentale, positive en ce sens.

Cet intérêt pour l'expression de la société et de la politique fut, à côté du travail de simplification de la langue, le plus important apport de la poésie constitutionnelle qui prépara ainsi la voie à la poésie contemporaine. Et ce fut à l'occasion de cette période que beaucoup de mots prirent un sens nouveau: la liberté, par exemple, qui est désormais entendue dans sa dimension politique et sociale moderne, dans le sens du choix de l'homme dans la représentation politique etc.

Ce choix de la littérature persane de prendre une tournure politique fut un choix définitif et sans concession, et avec la naissance de la Nouvelle poésie, lors des dernières années de règne de la dynastie qâdjâre, ce choix fut poursuivi avec acharnement durant pratiquement tout le XXe siècle. On ne peut parler de la littérature contemporaine iranienne en occultant sa dimension politique, qui forme la trame même de cette littérature.

La poésie politique trouve sa source, plus que toute autre forme poétique, dans les bouleversements d'un pays. Le XXe siècle fut pour l'Iran un siècle particulièrement riche en évènements. C'est pourquoi, pour comprendre la richesse et la diversité de la poésie politique contemporaine iranienne, il faut prendre en compte le contexte historique, social et politique et les évènements clés qui furent à la base de la formation de plusieurs grandes familles de poésie politiques à l'époque, en particulier, du règne de Mohammad Rezâ Pahlavi.

Le règne du premier Pahlavi, Rezâ Khân, très autoritaire, se caractérisa par une censure totale des arts et des lettres.

> La modernisation des formes et des thématiques de la littérature contemporaine iranienne commença quelques années avant la Révolution constitutionnelle, c'est-à-dire dès la fin du XIXe siècle et l'entrée de l'Iran dans la modernité.

Durant deux décennies, un grand nombre de poètes politiques furent soit assassinés, soit exilés, ou soit jetés en prison. La poésie politique qui avait connu un bel épanouissement durant la Révolution constitutionnelle, disparut presque totalement et les rares poètes comme Nimâ Youshidj qui continuèrent à parler des thèmes sociaux et politiques le firent dans un langage métaphorique et symbolique presque abscons. Ce fut en quelque sorte une époque de mûrissement. Littérairement parlant, la poésie et la prose de cette période se caractérisèrent



Aref Ghazvini

par un pseudo-romantisme fade. Le lyrisme poétique, lui aussi censuré, fut alors une mauvaise imitation du romantisme français. La poésie de cette époque fut également marquée par un nationalisme chauvin qui alla jusqu'à la xénophobie. L'Iran tentait de retrouver son Antiquité. C'est pourquoi on assista au développement des recherches littéraires dans lesquelles s'illustrèrent de grands noms tels que Allâmeh Ghazvini ou Badi'ozzamân Forouzânfar. On assista à la création de l'Académie persane, dont le but était de promouvoir la langue persane en enrichissant notamment le vocabulaire avec des termes aux référents modernes.

Ce fut à l'occasion de cette période que beaucoup de mots prirent un sens nouveau: la liberté, par exemple, qui est désormais entendue dans sa dimension politique et sociale moderne, dans le sens du choix de l'homme dans la représentation politique etc.

Le langage poétique de cette époque commença lentement à se charger de nouveaux modes d'expression, parallèlement au développement de la Nouvelle poésie. A la suite du mouvement de simplification langagière amorcée dans les deux décennies, c'est un langage encore en gestation, sans relief particulier, qui est à la recherche de repères destinés à intégrer des éléments populaires et de permettre l'expression de concepts nouveaux.

La dictature et censure qui sévirent ainsi durant le règne de Rezâ Pahlavi (1925-1941) ne permit pas l'essor réel de la poésie, et en particulier de la poésie politique. Mais à la destitution de ce dernier et au couronnement de son fils, Mohammad Rezâ, la poésie trouva l'occasion d'un grand épanouissement. L'essentiel de la poésie politique iranienne contemporaine concerne cette période particulièrement riche en évènements.

L'occupation militaire de l'Iran par les Alliés

En septembre 1941, les forces alliées russes et anglaises envahirent l'Iran et démirent Rezâ Shâh au profit de son fils. Avec ce changement, une relative liberté de pensée et de parole - sans précédent en Iran - s'instaura. On vit alors la création de partis politiques et par conséquent le développement de la presse, avec certaines publications à but politique, affiliées aux partis, d'autres à but non-politique; l'ensemble contribuant néanmoins au développement de la poésie politique. Les années 40 furent des années troublées pour l'Iran. Ces troubles nationaux et internationaux ainsi que la relative liberté permirent l'enrichissement de la littérature politique. Les poètes réagirent face aux évènements en analysant activement les données sociales dans leurs poèmes. Cette poésie n'était alors pas une poésie de révolte, elle exprimait plutôt les maux sociaux. Cette situation continua jusqu'au début des années 50 et prit de l'ampleur durant le mouvement de la nationalisation du pétrole. Mais il y eut ensuite le coup d'État de 1953, qui modifia totalement la trajectoire de cette poésie.

Le coup d'Etat anglo-américain de 1953

Le mouvement national amorcé avec la nationalisation du pétrole fut brisé par le coup d'Etat. Les chefs du mouvement national furent arrêtés et les partis politiques furent dissous. La période de relative liberté prit fin. Avant le coup d'Etat, les poètes suivaient le mouvement

populaire pas à pas et participaient avec enthousiasme à l'expression des problèmes sociaux. Les poètes des années 40 étaient pour la plupart sous l'influence du parti communiste *Toudeh* et des théories esthétiques marxistes. Sous cette influence, ils voyaient dans la poésie un instrument destiné à mettre en marche les masses prolétaires dans le but d'obtenir des privilèges et des libertés politiques, avec pour finalité l'instauration d'un système socialiste. Dans cette optique, le poète se voyait responsable face à la société et au lieu de s'intéresser à la dimension intérieure de l'être, il devait exprimer le plus esthétiquement possible, les problèmes et les maux du peuple. Le mauvais choix de ce parti à soutenir inconditionnellement la politique de l'Union soviétique durant la lutte de la nationalisation éloigna rapidement de nombreux patriotes de ce courant et la chute du mouvement national après le coup d'Etat sonna également le glas des théories sociales et esthétiques de cette mouvance.

Le coup d'Etat et la censure qui s'instaura immédiatement fut un coup très dur pour l'Iran et pour les poètes de tous bords. Réduits au silence, ces derniers choisirent l'exil intérieur et privilégièrent l'expression d'un moi désespéré et bâillonné. Le poète de cette époque fut le porte-parole de l'iranien introverti, triste, historiquement vaincu et mécontent. L'idéalisme était désormais vu avec méfiance et la poésie, dans un mouvement de refus khayyâmesque, se tourna vers l'épicurisme et la recherche du plaisir. On essayait de ne pas voir.

La poésie de la première moitié des années 50 est ainsi une poésie romantique, dédiée au plaisir et à la révolte des sens. On peut trouver quelques caractéristiques générales pour la poésie de cette période:

- L'existence et l'affirmation d'un désespoir et d'une tristesse profonds dans le domaine de la poésie politique. Désespoir de voir se briser un mouvement national pour la démocratie et l'indépendance. Les idéaux étaient vaincus et on ne pouvait plus rêver de jours meilleurs.

Les poètes des années 40 étaient pour la plupart sous l'influence du parti communiste *Toudeh* et des théories esthétiques marxistes. Dans cette optique, le poète se voyait responsable face à la société et au lieu de s'intéresser à la dimension intérieure de l'être, il devait exprimer le plus esthétiquement possible, les problèmes et les maux du peuple.

- La continuation de la poésie lyrique à défaut de poésie politique. Cette poésie avait pour thème l'amour, le désir, le moi sensuel.
- Le développement du matérialisme et de l'opportunisme. L'idéalisme était vaincu et les valeurs matérielles prenaient sa place.
- Le développement de l'horizon poétique, qui transgressait désormais les frontières pour se pencher sur des questions d'ordre international telles que le racisme, les guerres et la solidarité avec tous les peuples opprimés.

La révolte du 15 khordâd 1342 (5 juin 1963)

Cette révolte qui eut lieu exactement dix ans après le coup d'Etat marqua le durcissement de la lutte politique. Elle eut lieu à la suite de la promulgation de plusieurs lois, littéralement dictées par les Américains. Ces lois et ces réformes avaient été proposées à l'Iran dans la perspective de la Guerre froide et étaient

censées protéger l'Iran de la menace communiste. En réalité, ces réformes et ces lois, rassemblées sous le titre de Révolution blanche du Shâh, étaient destinées à bouleverser le pays. Dès l'annonce de leur projet, les protestations s'élevèrent de tous côtés. Les projets et les propositions furent modifiés et promulgués suite à un simulacre de référendum. Les réactions furent vives. Avec en tête, celle de l'ayatollah Khomeyni qui déclara le Nouvel An deuil national, en protestation. Des manifestations spontanées eurent lieu, qui atteignirent leur apogée le 5 juin et qui furent violemment réprimées. Le soir même, l'ayatollah Khomeyni fut arrêté, puis exilé. La révolte prit fin, en apparence.

Les réactions furent diverses. Certains, désespérés se retirèrent encore plus de la scène politique. D'autres décidèrent de collaborer. Mais la majorité des opposants choisirent une troisième solution: la lutte armée. Cette révolte eut une autre conséquence importante: elle montra pour la première fois la force politique de la religion, considérée comme idéologie de lutte. Avant cette révolte, les théories de lutte marxistes étaient vues comme la seule option révolutionnaire possible. Et notamment sous l'influence de la pensée d'Ali Shariati, de nombreux opposants choisirent cette idéologie.



Scène de la révolte du 5 juin 1963

Les poètes étaient dans la même situation que les autres. Certains choisirent le camp du régime pahlavi et s'illustrèrent dans les activités littéraires officielles. D'autres se désintéressèrent de la politique. Mais la plupart des poètes durcirent le ton et choisirent la poésie partisane et épique. La Nouvelle poésie épique, qui avait commencé avec Nimâ, continua à prendre de l'ampleur, avec notamment des poètes tels qu'Akhavân Sâles, Ahmad Shâmlou, Manoutchehr Sheybâni, etc. Ces poètes choisirent de parler de la société et de se faire les porte-parole des souffrances de la nation. Cette tendance était la continuation de la poésie de la décennie précédente, mais avec l'instauration d'un régime policier et le durcissement de la dictature, la poésie fit une nouvelle fois appel aux figures de style et au symbolisme pour continuer à s'exprimer dans un langage assez hermétique. Cependant, parallèlement à ce genre de poésie politique symbolique, il y eut l'apparition d'une nouvelle génération de poètes politiques qui refusa ce langage symbolique. Cette poésie exprimait violemment et sans concession sa révolte, dans un langage clair et explicite, et appelait l'homme à la lutte et à la violence libertaire. Elle rejoignait en cela la tendance de la poésie partisane.

Parallèlement à ce type de poésie, une nouvelle mouvance appelée plus tard «la Nouvelle vague» commença à apparaître. D'autre part, les poètes classiques continuèrent également à s'illustrer, mais

durant la dernière décennie qui précéda la victoire de la Révolution islamique, ce courant dépérit pour reprendre après la Révolution.

Avant cette révolte, la Nouvelle poésie nimâyienne était appréciée par des intellectuels plus ou moins occidentalisés dont elle reflétait la pensée, mais après la révolte de 1963, beaucoup de poètes nouveaux se rendirent compte du pouvoir de révolte des thèmes religieux chiites et peu à peu, une tendance nimâyienne proprement religieuse prit forme. Ainsi, on assista lentement à la séparation des poésies nouvelles politiques qui avaient toutes pour but la lutte contre le régime pahlavi. De manière générale, après la révolte de 63, les poètes de la «résistance» délaissèrent l'expression du mécontentement général et visèrent désormais directement le régime pahlavi. La majorité rejeta également le symbolisme au profit d'un langage explicitant la révolte. Finalement, une nouvelle branche de la poésie politique, la poésie politique religieuse, trouva sa place aux côtés des courants déjà existants.

L'attaque de Siâhkal en 1970

Cette attaque, repoussée, menée par un groupe de partisans contre un fort de la gendarmerie dans la montagne Siâhkal, devint, grâce aux médias étatiques, un événement national qui joua un grand rôle dans la vie politique et donc dans la poésie politique. La répercussion de cette attaque par les médias eut l'effet désiré inverse et elle poussa de nombreux jeunes opposants à envisager de façon sérieuse la guérilla comme moyen de lutte politique. Dans le domaine de la poésie, la poésie partisane avait jusqu'alors été considérée comme une forme poétique d'expérimentation esthétique, mais elle fut dès lors sérieusement prise en compte par les poètes qui illustrèrent ainsi l'héroïsme des guérilleros. Désormais, la poésie lyrique ne comptait absolument plus. La censure étatique augmentant également à mesure, le langage poétique de l'époque devint de nouveau hermétique, symbolique et métaphorique.

> Après la révolte de 1963, beaucoup de poètes nouveaux se rendirent compte du pouvoir de révolte des thèmes religieux chiites et peu à peu, une tendance nimâyienne proprement religieuse prit forme. Ainsi, on assista lentement à la séparation des poésies nouvelles politiques qui avaient toutes pour but la lutte contre le régime pahlavi.

Avec l'approche de la Révolution, la poésie politique s'essouffla, incapable parfois de suivre les démonstrations populaires et se montra en particulier sous la forme de chants révolutionnaires et de slogans lors des manifestations.

Les quatre grands courants de la poésie politique pré révolutionnaire

On peut isoler quatre importants courants poétiques politiques en Iran, avant la Révolution. Ces quatre courants sont représentatifs des courants politiques.

- La poésie politique de gauche à tendance communiste.
- La poésie politique nationaliste.
- La poésie politique islamique.
- La poésie politique royaliste et partisane du régime pahlavi.

La poésie politique gauchiste

Les idéaux de gauche présentaient, durant le règne des Pahlavis, un fort attrait pour les intellectuels et les penseurs iraniens. La plupart des penseurs de la gauche iranienne formaient d'ailleurs les cadres du parti *Toudeh.* Cela dit, la poésie gauchiste comprenait plutôt la dimension

politique d'insistance sur l'égalité et la justice sociale, l'intérêt pour les couches populaires et pauvres et les différences de classe sociales. Parmi les poètes de ce courant, on peut nommer Ahmad Shâmlou, Houshang Ebtehâdj, Esmaïl Shâhroudi, Siâvash Kasrâyi, Saïd Soltânpour, Khosrow Golsorkhi, etc. L'exigence de l'égalité et de la justice, la lutte contre l'oppression, la lutte pour la liberté, le soutien aux opposants et la description des combats héroïques furent parmi les sujets traités par ce type de poèmes.

La poésie de gauche comprenait donc un ensemble de courants avec à une extrémité, la poésie ouvrière, à l'autre extrémité, la poésie partisane. Avec, entre ces deux extrémités, l'ensemble de la poésie gauchisante. Cette poésie traitait d'une société paralysée par la tyrannie, elle illustrait des analyses de la situation politique; elle contenait de nombreux panégyriques et célébrait les grands combattants pour la liberté. On voit également l'intérêt de cette poésie pour les situations de crises mondiales, les guerres, les famines, les injustices, la lutte des classes, etc. Il est utile de préciser que ce type de poésie privilégiait l'exaltation d'évènements destinés à montrer la justesse du combat marxiste. Par exemple, lors du mouvement de la nationalisation du pétrole dirigé par des nationalistes, les poètes de gauche préférèrent occulter cette lutte de manière à s'aligner sur les directives soviétiques. La poésie ouvrière n'est pas une poésie politique en tant que telle, mais on la considère comme l'un des courants de la poésie de gauche en ce fait qu'elle fut sérieusement traitée par beaucoup de poètes révolutionnaires à cette époque.

Les poètes nationalistes firent renaître les héros mythologiques de l'Iran pour illustrer en termes épiques, le courage et l'héroïsme des opposants au régime du Shâh. Les héros du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, le prophète iranien antique, Zarathoustra, et tous les symboles antiques iraniens furent remis à l'honneur.

L'acceptation et la popularité de cette poésie n'ont pas toujours été égales. Dans les années 40, en raison de la présence de l'armée soviétique sur le sol iranien et de l'activité politique des Russes, cette poésie eut relativement beaucoup de succès, mais l'alignement de la gauche iranienne sur les directives soviétiques au moment de l'affaire de la nationalisation du pétrole, puis plus tard, la découverte de la dimension paramilitaire du parti communiste en Iran, diminua l'intérêt pour ce genre de poésie. Et ce n'est qu'à la fin des années 60 et le développement de la lutte armée que cette poésie de gauche, dans sa forme partisane, retrouva un fort lectorat.

La poésie politique nationaliste

Le deuxième groupe des mécontents était celui des nationalistes. Ces derniers considéraient la situation politique du pays comme contraire à la dignité et à la grandeur de l'Iran. Ils cherchaient donc un chef révolutionnaire capable de canaliser le mécontentement et de changer les choses.

Pour ces derniers, la patrie était sacrée, digne d'amour et des plus grands sacrifices. Les poètes de ce courant firent renaître les héros mythologiques de l'Iran pour illustrer en termes épiques, le courage et l'héroïsme des opposants au régime du Shâh. Les héros du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, le prophète iranien antique, Zarathoustra, et tous les symboles antiques iraniens furent remis à l'honneur. L'étranger redevint l'ennemi héréditaire

– le Turc moghol, le Grec, l'Arabe, etc. -, le conquérant assoiffé de sang qui menace le pays. Les poètes de ce courant utilisèrent cette thématique iranienne antique et mythologique pour critiquer la situation politique de leur époque. Mehdi Akhavân Sâles, Hamid Mossadegh, Hamidi Shirâzi et Farrokh Tamimi furent les plus importants représentants de ce courant. La patrie et l'amour de la patrie, la lutte contre l'ennemi étranger, la critique de la tyrannie et de la censure et l'intérêt pour les maux sociaux furent parmi les sujets développés par ce courant poétique. Cette poésie se développa en particulier avec le mouvement national. Le coup d'Etat de 1953 eut beaucoup d'influence sur elle. Les poètes de ce courant considérèrent le Premier ministre Mossadegh comme le chef du mouvement national et consacrèrent beaucoup de leurs poèmes à ce dernier et à son combat. L'intérêt pour la mythologie et les thèmes antiques iraniens, les héros nationaux et mythologiques est la dimension la plus caractéristique de ce type de poésie. La lutte contre l'étranger y est également soulignée.

La poésie royaliste et partisane du régime en place

Le despotisme et la royauté ont une histoire plurimillénaire en Iran. Le roi recevait de la part de l'ange l'auréole divine (*farrah-e izadi)*, qui faisait de lui un être supérieur. La croyance en cette autorité divine ne cessa pas avec l'islamisation de l'Iran et fut même adoptée par les califes abbassides pour mieux asseoir leur autorité. C'est cette même pensée qui fut reprise avec le règne de Rezâ Pahlavi, sous une forme moderne. Cependant, d'autres dimensions, telles que la nécessité de la modernisation du pays ou le développement économique s'y ajoutèrent. Il y avait également une certaine dose de nationalisme, consistant essentiellement dans la redécouverte des valeurs de l'Iran impérial antique. Cette pensée continua sa voie durant le règne de Mohammad Reza Pahlavi, en étant à la base de sa légitimité.

Les poètes royalistes exprimèrent pêle-mêle toutes ces idées dans leurs poèmes. Le pouvoir absolu du roi, pouvoir accordé par Dieu, la grandeur de l'Iran antique, la modernisation, etc. Ce type de poésie rejetait totalement l'idée de critique. Toute initiative étatique était bonne et sage et les seules critiques faites ne dépassaient pas l'Administration ou la vie des hommes politiques. En aucune façon, la légitimité impériale n'était remise en cause. Cette poésie eut une forte dimension panégyrique envers le roi et sa famille et remplit parfaitement sa fonction de poésie courtisane. Elle soutint également les projets de réforme et de manière générale toutes les initiatives royales. Certains des poètes de ce courant n'hésitèrent pas à considérer le coup d'Etat de 1953 comme une révolution royale et populaire. Et dernier point, une bonne partie de cette

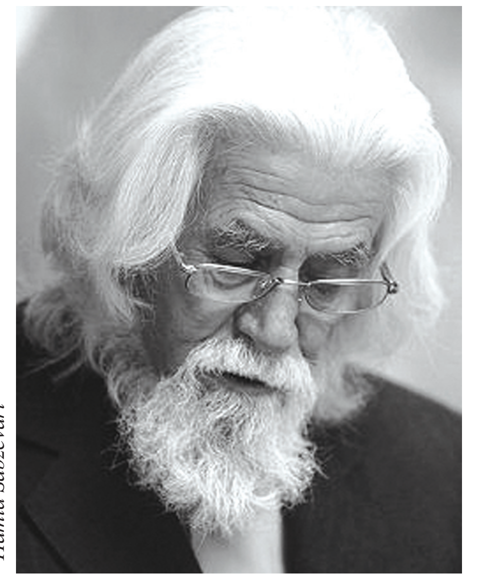


Scène du coup d'Etat d'août 1953

poésie fut consacrée à la description des fêtes tenues par le roi à l'occasion des 2500 ans de l'Empire perse.

La poésie politique islamique

La pensée islamique, en raison de son essence égalitaire et chercheuse de vérité, mais aussi en raison de sa présence millénaire en Iran et de la capacité de la pensée chiite à rassembler les hommes dans une même communauté d'idées, possède une influence et une assise réelle auprès du peuple iranien. Dès la Révolution constitutionnelle, les grands théologiens chiites se dressèrent côte à côte avec les autres mouvements dans la lutte pour la liberté et ils furent présents durant tout le siècle dans ce combat. Le coup d'Etat de 1953 conduisit les deux courants de pensées gauchisants et nationalistes à l'impasse et présenta le mouvement de résistance islamique comme une alternative sérieuse et valable au regard de la nation iranienne. Le régime pahlavi, avec son but affiché d'occidentaliser la société iranienne, s'attira une résistance populaire forte. Il faut particulièrement souligner la guidance réelle de l'ayatollah Khomeyni, qui se présenta très vite comme un grand chef et un analyste lucide de la situation iranienne. Ce dernier put faire connaître un visage quelque peu méconnu de l'islam, celui de l'islam politique, en tant que courant de pensée capable de répondre aux besoins spirituels et matériels des hommes, en même temps qu'une clef aux problèmes d'ordre social et politique. Ce courant commença à prendre une dimension importante dès le début des années 60, en particulier sous la poussée de la vision nouvelle de l'islam chiite que présentait l'ayatollah Khomeyni. Cette nouvelle vision avait une forte dimension révolutionnaire et parallèlement au développement de ce courant, nous avons le développement du courant de la littérature religieuse qui se basait sur des thèmes tels que la lutte contre la tyrannie, l'islam, l'apologie du martyre et du djihad, l'opposition à la Révolution blanche, la critique de la situation de l'époque, etc. Parmi les poètes représentatifs de cette poésie, on peut citer les noms de Hamid Sabzevâri, Zeynolâbedin Motamen, Moshfegh Kashâni, M. Azarm, Shafi'i Kadkani, Mohammad Hossein Behjati Ardekâni, etc.



Hamid Sabzevâri

La poésie politique islamique se présenta sous forme d'un ensemble littéraire, artistique et épique. Et son exemple le plus populaire est à voir dans les slogans et les chants révolutionnaires des manifestants. Cette poésie se caractérise par l'usage de rimes faciles, et de rythmes très mélodiques, l'usage de la métonymie et de la métaphore, de l'usage du langage populaire, l'usage des thèmes religieux et des symboles chiites, par exemple la symbolique de l'Ashoura, extrêmement cultivée. Également ludique, elle comprend une dimension satirique importante.

L'influence de la Révolution islamique, puis par la suite, la guerre de huit ans avec l'Irak, sur la poésie contemporaine

iranienne fut indéniable. Le langage poétique se renouvela et s'enrichit d'expressions originales et de thèmes nouveaux. Les formes classiques poétiques retrouvèrent également un nouvel équilibre, une poésie néo-classique naquit après la Révolution, en parallèle avec le développement et l'épanouissement de la Nouvelle poésie dans de nouvelles voies.

Les poètes de la Révolution réussirent à concevoir un langage nouveau, différent du langage lui-même sans précédent de la poésie contemporaine. Ce fut une poésie propre qui trouva son inspiration, ses mots et son rythme dans l'apogée de la révolte nationale. Cette poésie sut s'inspirer des grands poètes classiques et contemporains, mais elle put également s'affirmer comme une poésie indépendante et originale. Les thématiques de cette poésie lui sont propres et son langage poétique a un ton épique très affirmé.

Les poètes de la Révolution purent, entre autres, renouveler le *ghazal,* forme classique quelque peu délaissée durant le XXe siècle. Ce n'est pas seulement le *ghazal* qui retrouva de nouvelles bases pour se renouveler; en réalité, la Révolution islamique en tant que finalité d'une révolte qui s'est étendue sur près d'un siècle, permit à toute la littérature iranienne de se retrouver et de se renouveler à tous les niveaux. La littérature persane trouva ainsi l'occasion de se réécrire en se situant dans son propre contexte historique et culturel. Cette relecture de soi permit la régénération de l'identité poétique nationale, qui se montra par exemple dans l'entrée d'un nouveau langage et de thèmes sans précédents dans les formes classiques et millénaires de la poésie persane, mouvement amorcé dès le début du siècle, mais qui trouva une maturité dans la poésie révolutionnaire.

L'un des bienfaits de la Révolution islamique dans le domaine poétique fut en quelque sorte la «démocratisation» de la poésie nouvelle et sa propagation dans toutes les couches sociales. Avant la Révolution, la poésie même contemporaine était souvent cantonnée dans les couches éduquées, alors qu'avec les années de révolte et de manifestations, cette poésie contemporaine se généralisa dans toute la société.

Parmi les particularités de la poésie révolutionnaire religieuse, on peut pour finir citer l'usage de thèmes à forte dimension épique. Dans cette poésie, et même de manière générale, dans la poésie contemporaine épique, la symbolique de la victoire du «sang sur l'épée» est omniprésente et le martyre de centaines de milliers de jeunes tués pendant la Révolution et plus tard durant la guerre imposée, a permis d'abreuver cette source vive d'inspiration révolutionnaire.■


Guerre Iran-Irak (1980-1988)

Bibliographie:

- Mohammad Gharâgouzlou, *Hamsâyegân-e dard, Darâmadi be goftomân-e ejtemâi dar she'r va andisheh-ye Saadi, Hâfez, Farrokhi Yazdi, Nimâ, Shâmlou, Akhavân, Forough* (Les voisins de la douleur: Introduction à la perspective sociale dans la poésie et la pensée de Saadi, Hâfez…), Téhéran, Editions Negâh, 1386 (2007).
- Ahmad Dorosti, *She'r-e siâsi dar doreh-ye pahlavi-e dovvom* (La poésie politique durant l'époque du second Pahlavi), Téhéran, Centre de documentation de la Révolution islamique, 1381 (2002).
- Mohammad Ahmad-Panâhi, *Târikh dar tarâneh, rokhdâdhâ-ye siâsi va ejtemâi dar she'r-e amiâneh-ye Iran az aghâz tâ soghout-e saltanat* (L'histoire en chansons: les évènements politiques et sociaux dans la poésie populaire iranienne des débuts jusqu'à la suite de la monarchie), Téhéran, Editions Pejvâk Keyvân, 1384 (2005).
- Abdorrahim Zâkerhossein, *Adabiât-e Iran pirâmoun-e este'mâr va nehzathâ-ye rahâi bakhsh* (La littérature iranienne autour de la colonisation et des mouvements de libération), Téhéran, Editions Université de Téhéran, 1379 (2001).

La voie de l'Amour
Poèmes spirituels de l'Imam Khomeiny

Yahya Christian Bonaud

"*L'adoration est par l'ivresse dans la religion d'amour.*"

Allâmeh Mohammad Hoseyn Tabâtabâ'i,
extrait du poème *Kish-e Mehr* (La religion d'amour)

En 1988 (1367 après l'Hégire selon le calendrier solaire iranien), les éditions de la Radio et Télévision de la République Islamique d'Iran publièrent, sous le titre de *Bâdeh-ye 'eshq* (La Coupe d'Amour), les six pages manuscrites d'une lettre de conseils spirituels écrite quelque deux ans auparavant par l'Imam Khomeiny à Fâtima Tabâtabâ'i, l'épouse de son fils Ahmad, accompagnée de quelques poèmes qu'il lui avait confiés. D'autres poèmes, dont la confidente était toujours Fâtima Tabâtabâ'i, furent publiés l'année suivant sa mort, survenue le 4 juin 1989 (14 Khordâd 1368), par la Fondation pour l'édition et la Publication des œuvres de l'Imam Khomeiny sous les titres de *Mahram-e râz* (Le Confident des secrets) et *Noqteh-ye 'atf* (Le Point critique) — chaque fois accompagnés de lettres de conseils spirituels adressées à son fils Ahmad.

La même fondation réunit par la suite dans un *Divân de l'Imam* (publié en 1993/1372) tout ce qui put être retrouvé de ses poèmes écrits depuis sa venue à Qom à l'âge de 20 ans (1922/1340) jusqu'à quelque trois mois avant sa mort. C'est un luxueux ouvrage dans lequel les 276 pages de poèmes sont complétées par un lexique, un index et un sommaire analyse des spécificités de chaque texte. Un *Farhang-e Divân* d'environ cinq cents pages l'accompagnait, comprenant des explications sur l'art poétique iranien et ses figures de style et une encyclopédie du lexique de la poésie mystique persane.

Certains de ces poèmes furent par ailleurs mis en musique et chantés par Hosâm ad-Din Serâdj dans une cassette intitulée *Yâd-e yâr* (Souvenir de l'Aimé), dont un vers connaîtra un étrange destin, d'aucuns y voyant une allusion à une rencontre avec l'Imam occulté des shiites duodécimains, d'autres pensant qu'il évoquait le Prophète lui-même, Dieu le bénisse lui et les siens:

Épris je fus, ma mie, de la mouche à tes lèvres
Je vis ton œil languide et en fus alangui

Quel rapport, pourra-t-on penser, peut-il bien y avoir entre un grain de beauté aux lèvres de l'aimée et des personnalités vénérées d'une histoire sainte comme le Prophète ou un Imam, qu'on imagine plus volontiers en vénérables patriarches ou héros valeureux?

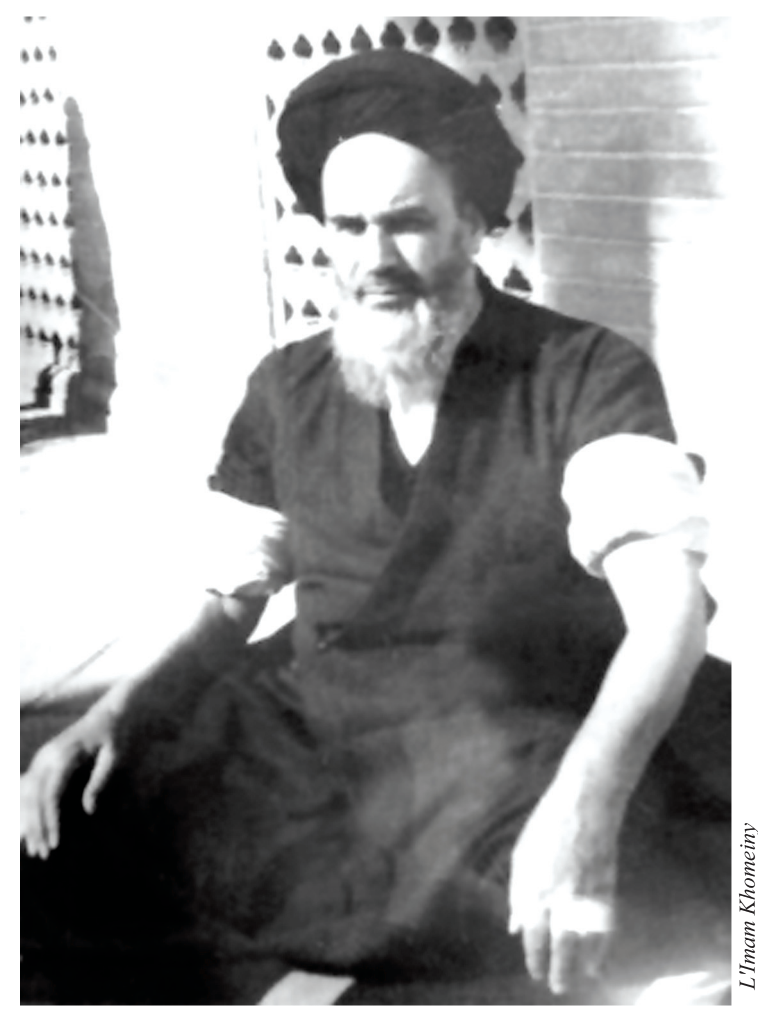
Savoir que certaines descriptions traditionnelles du douzième Imam lui attribuent un tel grain de beauté ou qu'un portrait d'un jeune éphèbe à la joue piquée d'une semblable mouche est parfois considéré représenter le Prophète dans sa prime jeunesse[1] apportera certes un élément de réponse. Savoir aussi que le persan ne connaît pas de genre, ni masculin ni féminin, en livrera un autre. Mais cela n'élucidera pas la question de fond, celle du lien entre langueur amoureuse et piété religieuse, entre amours humaines et sentiments sacrés, entre «raisons du cœur que la raison ignore» et «sagesse divine, folie aux yeux des hommes» ou, plus largement encore, entre ivresses et états irrationnels d'une part, extases spirituelles et états transcendant la raison d'autre part.

Sans faire de théorie, remarquons simplement que l'expression des plus hautes expériences spirituelles en langage amoureux et/ou bachique n'est de loin pas inconnue de la culture occidentale, où elle trouve ses plus anciennes références dans le Cantique des cantiques de la Bible et des échos chez des mystiques

telles que Sainte Thérèse d'Avila, par exemple, mais elle n'a pas pris une forme consacrée imprégnant toute la culture poétique. En Iran, au contraire, de grands poètes comme Hâfez — nom de plume signifiant «connaisseur du Coran par cœur» — ont fourni une matrice culturelle prégnante qui intègre si indissociablement sens propre et métaphorique qu'on est souvent bien incapable, en l'absence de données biographiques certaines, de décider par des arguments autres qu'intuitifs lequel des deux sens est le «vrai» pour tel ou tel poète. D'autant que le réel et le métaphorique n'y sont pas considérés dans le rapport qu'on aurait pu attendre: l'amour «réel» (*haqiqi*) est le mystique et c'est l'amour humain, et même charnel, qui est irréel et «métaphorique» (*madjâzi*).

Si donc ce n'est que l'année précédant celle de sa mort, survenue le 4 juin 1989 (14 Khordâd 1368), que les Iraniens découvrirent les talents poétiques du Guide de la Révolution islamique, ce ne fut pas pour eux une surprise de voir ce vénérable docteur de la Loi n'évoquer dans ses poèmes que jeu de l'amour et de la séduction, amant fuyant le pharisaïsme de la mosquée et de son prédicateur par trop tartuffe pour la société sans fard des drilles de la taverne et de leur échanson, clercs délaissant les arguties d'école et brûlant froc et tapis de prière pour se consumer dans l'aimée et l'ivresse, souffrant les affres de la séparation et jouissant de l'union, noyant les uns dans le vin et levant sa coupe à la gloire de l'autre…

L'Imam s'inscrivait en effet dans la longue tradition des lettrés iraniens, clercs ou laïcs, pratiquant ce genre majeur de la poésie persane. Parmi les clercs de haut rang, ce serait presque plutôt le silence poétique qui paraît étonnant, surtout pour ceux qui pratiquent les «mécréances» (*kofrayât*) de la philosophie avicennienne ou, pire encore, sadrienne et s'adonnent aux ivresses de la gnose (*'irfân*).[2] Or, les Iraniens savaient depuis les premiers jours de la République islamique que l'Imam était loin de n'être qu'un vertueux juriste ou un inflexible politique: en décembre 79 et janvier 80 (*âdhar - Dey* 1358), il avait en effet consacré une série d'interventions télévisées hebdomadaires à des lectures philosophiques et gnostiques de la première sourate du Coran.[3] Si tout le monde ne pouvait en comprendre tous les développements, ils y «goûtaient» néanmoins, car l'Imam ne s'y enfermait pas dans un savoir abstrait et une



L'Imam Khomeiny

terminologie absconse, mais ramenait au contraire sans cesse à l'essentiel de la spiritualité:

"***«Le plus juré de tes ennemis est ton "moi" qui se trouve entre tes flancs»*** *[dit un hadith…]. Il est pire que tous les ennemis, plus grand que toutes les idoles: […] «La mère des idoles est celle de votre "moi"» [dit un vers de Rûmî]. De toutes les idoles, c'est celle-ci que l'homme sert le plus […] et tant qu'il ne l'a pas détruite, il ne peut devenir divin. Il ne peut y avoir*

Si ce n'est que l'année précédant celle de sa mort, survenue le 4 juin 1989 (14 khordâd 1368), que les Iraniens découvrirent les talents poétiques du Guide de la Révolution islamique, ce ne fut pas pour eux une surprise de voir ce vénérable docteur de la Loi n'évoquer dans ses poèmes que jeu de l'amour et de la séduction, clercs délaissant les arguties d'école et brûlant froc et tapis de prière pour se consumer dans l'aimée et l'ivresse, souffrant les affres de la séparation et jouissant de l'union, noyant les uns dans le vin et levant sa coupe à la gloire de l'autre…

en même tant l'idole et Dieu, il ne peut y avoir en même temps égoïsme et divinité. Tant que nous ne nous sommes pas […] détournés de cette idole et tournés vers Dieu, […] nous sommes en réalité idolâtres, même si en apparence nous adorons Dieu. En parole nous disons «Dieu» et ce qui est dans notre cœur c'est nous-mêmes. Nous voulons Dieu aussi pour nous-mêmes! (p.30)

Sans cet amour de soi et cet égoïsme, l'homme ne dénigrerait pas les défauts des autres. Ces dénigrements que nous faisons les uns envers les autres sont tous parce que nous sommes à nos yeux très bons et justes et qu'en raison de cet amour de soi que nous avons, nous nous considérons nous-mêmes comme un homme parfait et tous les autres comme défectueux, et nous critiquons leurs défauts. Dans une poésie que je ne veux pas citer, un monsieur fait des reproches à une femme d'un certain genre et elle lui répond: «Je suis tout ce que tu dis, mais toi, es-tu tel que tu parais?» (p.50-51)

Tous les actes de service divin sont un moyen, toutes les prières sont un moyen, tout cela est un moyen pour que se révèle en l'homme le meilleur de lui-même, pour que ce qui est en puissance et qui est l'essentiel en l'homme s'actualise et qu'il devienne humain, pour que l'homme en puissance devienne un homme en acte, pour que l'homme naturel devienne un homme divin, de sorte que tout en lui devienne divin et qu'en tout ce qu'il voit, il voie la Réalité divine. Les Prophètes aussi sont venus pour cela, eux aussi sont des moyens. Les Prophètes ne sont pas venus pour constituer un gouvernement: que voudraient-ils bien en faire? […] Ils instaurent aussi un gouvernement, qui est gouvernement juste, mais là n'est pas l'objectif: tout cela, ce sont des moyens pour que l'homme arrive à un autre niveau, et c'est pour cela que les Prophètes sont venus. (p.74-75).[4]

Indépendamment donc de leur appréciation sur la personne et le talent poétique de l'Imam.[5], les Iraniens ne sont en rien surpris par sa poésie, qui va pour eux quasiment «de soi». Mais que comprendrait de traductions de ses poèmes quelqu'un dont ce genre n'appartient pas à l'univers culturel? Que se penserait-il de ce religieux qui écrivit, en 1987:

L'Amie n'a pas passé la porte et ma vie touche à sa fin,

C'est le bout de mon histoire et ce

chagrin n'a pas pris fin;

La coupe de la mort en main, je n'ai point vu celle de vin,

Après tant d'années passées, de l'Aimée nulle bonté ne vint.

(*Divân,* p.97, *Radjab* 1407)

Surtout quand il entendra ce vieux clerc s'écrier, après un silence de deux ans, quelque trois mois avant sa mort:

Un nœud s'est défait de la tresse emmêlée de l'Aimée,

Tout comme un jeune amant, le vieil ascète est à Ses pieds.

Au calice de Ta grâce, j'ai bu une goutte de vin,

Alors mon âme s'est noyée dans la vague de Ton chagrin. […]

Aux drilles de la taverne est venue l'annonce de l'union,

Aussitôt ce fut le tumulte, danse et joie à l'unisson.

(*Divân,* p.88, *Radjab* 1409)

D'aucuns, s'ils ne savaient qui était leur auteur, iraient s'imaginer que le «vieil ascète» de ces vers a finalement pu obtenir les faveurs de celle dont l'amour lui avait fait oublier piété et vocation, à l'instar d'un certain shaykh de San'ân immortalisé par la poésie persane. Tant mieux pour lui, se diraient-ils, mais tout de même, plutôt qu'attendre d'avoir «la coupe de la mort en main», n'aurait-il pu goûter «celle de vin» plus tôt? Et encore n'a-t-on de loin pas retenu ici des vers prêtant le plus à méprise…

Comment faire entendre ce langage à qui n'y est initié? On pourrait commencer par faire remarquer que l'amour dont il est question est ce même amour divin incompatible avec l'idole du «moi» qu'évoquent les quelques paragraphes que l'on vient de citer et qui trouvent leur écho dans ces vers:

C'est dans la voie d'Amour qu'il faut chercher à jouir

Et l'engagement pris, il te faut le tenir!

Tant que tu es toi-même, point d'union à l'aimée!

Moi-même doit s'éteindre dans la voie de l'aimée.

La quête de la connaissance consiste à se défaire des voiles de l'ignorance, qui ont de multiples formes, y compris lumineuses, comme le voile du pseudo-savoir, le plus grand de ces voiles étant, sans surprise, le «moi» égotique de l'homme.

Ces vers proviennent d'une lettre de l'Imam à sa bru, Fâtima Tabâtabâ'i.[6] Absorbé depuis la Révolution par une vie politique qu'il considérait comme un devoir, non sans laisser échapper de sa plume quelques plaintes d'ailleurs[7], plutôt entouré d'hommes qui avaient plus d'affinités avec la chose politique qu'avec celles de l'esprit, c'est à cette femme que l'Imam confiait l'intimité spirituelle qu'il livrait dans ses poèmes. La lettre en question était une réponse à une demande insistante de guidance spirituelle, à laquelle l'Imam répondit en disant d'emblée:

En me demandant une lettre gnostique, Fâti

Exige le trône de Salomon d'une fourmi

A croire qu'elle ne l'a pas entendu

Dire "certes nous ne T'avons point connu"

L'homme de qui l'ange Gabriel, envieux,

Mendiait le Souffle du Miséricordieux

Ce prélude poétique entend suggérer combien la Réalité spirituelle transcende la connaissance humaine pour que le Prophète Mohammad, Dieu le bénisse

lui et les siens — dont la réalité essentielle est l'intermédiaire par qui toute la création, y compris les êtres les plus immatériels, reçoit le Souffle existentiateur et sustentateur — ne pouvait lui-même que dire: «Nous ne T'avons pas connu.» La quête de la connaissance consiste à se défaire des voiles de l'ignorance, qui ont de multiples formes, y compris lumineuses, comme le voile du pseudo-savoir, le plus grand de ces voiles étant, sans surprise, le «moi» égotique de l'homme:

"*Mais tant que l'homme est voilé par son ego et préoccupé par lui-même, […] sa nature essentielle reste voilée. Pour passer cette étape, il faut, en sus du combat intérieur [contre soi-même], être guidé par la Réalité sublime. […]* **"O mon Dieu! accorde-moi de totalement me consacrer à Toi et illumine les regards de nos cœurs par la clarté d'un regard vers Toi, afin que les regards des cœurs traversent les voiles de lumière, parviennent à la source de l'Immensité et que nos esprits soient rattachés à la toute-puissance de Ta sainteté! O mon Dieu! Fais de moi quelqu'un que Tu appelles et qui réponde à Ton appel, quelqu'un que Tu regardes et qui tombe foudroyé par Ta majesté, quelqu'un avec qui Tu t'entretiens dans l'intimité…".**

Cette consécration totale consiste à sortir de l'étape de l'ego et de ce qui s'y rapporte. […] C'est là un don divin à Ses proches amis dévoués qui intervient après qu'ils soient tombés foudroyés par la Majesté divine, dès lors qu'Il a porté sur eux un coin de Son regard […] L'entretien intime de la Réalité divine avec Ses serviteurs d'élite ne prend forme qu'après qu'ils aient été foudroyés et que la montagne de leur propre existence ait été pulvérisée […]

Ma fille, l'infatuation et la suffisance viennent d'une ignorance extrême de sa propre nullité et de l'immensité du Créateur. Si l'on réfléchit un tant soit peu sur l'immensité de la création, dans la mesure où l'humanité est parvenue jusqu'à présent, avec tous les progrès de la science, à en connaître une infime partie, on prendra conscience de sa propre nullité et de celle des systèmes solaires et de toutes les galaxies; on saisira quelque peu l'immensité de leur Créateur; on aura honte de son infatuation, de son égoïsme et de sa suffisance; et l'on se sentira bien ignorant."

L'état évoqué par l'Imam devant la considération de l'immensité cosmique est celui de l'esprit saisi devant la majesté: il se sent écrasé et anéanti. Lorsque la beauté prend le pas sur la majesté, au contraire, l'esprit se sent au contraire «comblé» d'aise et de bonheur. Cette «contraction» (*qabd*) et cette «dilatation» (*bast*) sont des états de l'âme et de l'esprit qui ont leur source ultime dans la Beauté (*djamâl*) et la Majesté (*djalâl*) divines, suivant que l'un ou l'autre aspect domine.

Les mêmes états d'oppression et d'exaltation se retrouvent face à un être aimé, le cœur se réjouissant lorsqu'il nous sourit et s'attristant lorsqu'il nous délaisse. C'est que l'être aimé est investi, dans la mesure de cet amour, de beauté et de majesté, reflets humains de la suprême Beauté et Majesté. Quand cet amour est fort, l'attitude de l'être aimé détermine toute votre vie: un clin d'œil fait bondir votre cœur, un sourire un peu plus, défaire sa tresse encore plus… Mais au moindre froncement de sourcil, le cœur se montre inquiet; un regard, un mot dur, le cœur cesse de battre; et qu'il tourne le dos, sorte de votre champ de vision et le cœur se déchire…

Mais un amour si fort n'est pas raisonnable: tout le monde le dira, et

même votre raison, ce prêcheur intérieur qui ne comprend jamais rien aux émois de nos cœurs. Les seuls qui comprennent l'amoureux sont ceux qui partagent le même amour enivrant qui donne le sentiment de vivre pleinement et non pas platement, une vie «vraie», remplie à chaque instant de peines ou de joies, mais vécue véritablement… Et pourtant elle n'est que folie et ivresse passagère pour tous ceux qui ne comprennent pas cet amour, le jugent et le condamnent… Alors autant fuir ces gens et se retrouver en compagnie de ceux qui partagent la même ivresse et la même idole: *l'adoration est par l'ivresse dans la religion d'amour.*

On voit comment les états d'âme et d'esprit liés aux émotions de l'amour ou esthétiques ou aux changements d'états de conscience causés par l'alcool ou d'autres sont analogues les uns aux autres et comment ils peuvent fort bien symboliser des états d'âme et d'esprit liés à l'expérience mystique du sacré dans tous ses aspects. Non pas au travers d'images et d'allégories qui seraient comme une sorte de message codé: chaque fois qu'on dit «un clin d'œil», il faudrait entendre «un Attribut divin» et lorsqu'on dit «le grain de beauté», il faudrait entendre «l'Essence divine», parce que le grain de beauté est caché sous le voile, tandis qu'il laisse passer le regard… Le symbolisme n'a pas l'arbitraire d'un code, mais découle d'analogies réelles reliant entre elles des réalités causes d'effets semblables ou au contraire effets de causes similaires. Le lien est existentiel et non pas conventionnel.

Le symbolisme n'a pas l'arbitraire d'un code, mais découle d'analogies réelles reliant entre elles des réalités causes d'effets semblables ou au contraire effets de causes similaires. Le lien est existentiel et non pas conventionnel.



L'Imam Khomeiny

D'autant que tous ces liens s'expliquent au fond par le fait que les réalités fondamentales qui sont au principe même de l'existence, comme les attributs de Beauté et de Majesté divine, se manifestent naturellement à tous les niveaux de l'existence, chacune de ces manifestations étant un écho ou un reflet de son principe en tel domaine et à tel niveau. C'est ce principe d'analogie ontologique des états de l'existence et des manifestations de l'Existence qui est au cœur de toute la tradition de poésie persane dans laquelle s'inscrit l'Imam Khomeiny.

On comprend alors qu'entre les quelque soixante-dix poèmes pathétiques dominés par les plaintes de la séparation (*hejrân*) et l'angoisse de mourir avant de pouvoir rencontrer l'Aimée et goûter au Vin de la Connaissance (datés des quatre mois précédant le *Ramadân* 1407/1987) et le chant d'allégresse et la célébration de l'union qui s'élève des vingt-trois poèmes des trois mois précédant le *Ramadân* 1409/1989, il s'est passé pour l'Imam Khomeiny bien autre chose et de bien plus grande importance qu'un banal succès amoureux. Il l'évoque d'ailleurs lui-même d'une manière qui, à la lumière des textes et explications qui précèdent, devrait être compris sans plus d'explications:

L'échanson, coupe à la main, a éveillé mon âme:

A la taverne des amants, je suis devenu serviteur,

Cet amant ivre a fait de moi, de cette cour, le serviteur.

(*Divân,* p.116, *Sha'bân* 1409/1989)

Le rossignol du Paradis, vers l'Amie n'avait pas de voie,

Ma chance fut cet égayeur qui m'a orienté sur la voie.

Le soufi comme le gnostique sont bien loin de cet endroit:

De l'égayeur prends le calice et, vers la pureté, va droit.

(*Divân,* p.39, *Sha'bân* 1409/1989)

L'identité de cet échanson égayeur (*sâqi, motreb*) qui lui donna enfin l'ivresse restera sans doute inconnue de l'histoire, et pourtant c'est bien à lui — en rappelant que le persan ne connaît pas de genre — que l'Imam doit d'avoir atteint ce qu'il y avait pour lui de plus cher:

Au seuil de ce maître mage, désormais je reste attaché,

Qui d'une seule gorgée de vin, des deux mondes m'a rassasié;

…

Ce fut bien mon bonheur que le maître tavernier, de sa main,

M'a subjugué, qu'il m'a anéanti, et puis qu'il m'a éteint;

Je suis le serviteur de mon maître qui, de par sa bonté,

M'a rendu absent de moi-même, et tout entier bouleversé.

(*Divân,* p.83, *Sha'bân* 1409/1989) ■

---

1. Bien que ce portrait mette en œuvre des techniques, dont la perspective, qui n'avaient de loin pas cours à l'époque, la légende qui l'entoure l'attribue à un moine syrien qui aurait reconnu en ce jeune éphèbe le Prophète attendu. Quant à l'original du portrait, il ferait partie du fabuleux «trésor caché du Vatican», sans qu'on sache par quelles voies mystérieuses une copie aurait pu en sortir pour parvenir aux mains de certain saint clerc de Nadjaf, de qui l'Imam Khomeiny l'aurait tenue — ou en aurait fait faire copie? —, ni comment elle échappa à cette transmission ésotérique pour envahir les bazars sous des formes de plus en plus grossièrement défalquées et colorées. Toujours est-il que l'image connut une large diffusion, et avec elle le vers, à moins que ce ne soit l'inverse…

2. Pour ne citer qu'un seul autre cas contemporain, évoquons ce célèbre hémistiche du poème *Kish-e Mehr* (La religion d'amour) de Allâmeh Mohammad Hoseyn Tabâtabâ'i — qui anima le renouveau de l'enseignement de la philosophie (et de la gnose dans des cercles plus restreints) à Qom après l'exil de l'Imam —, mis en musique et chanté par Shahrâm Nâzeri: *L'adoration est par l'ivresse dans la religion d'amour.*

3. Il fut d'ailleurs malheureusement amené à les interrompre devant l'hostilité de clercs littéralistes semblables à ceux dont il rapporte dans sa *Lettre ouverte au clergé* qu'au séminaire de Qom, ils purifiaient par sept fois le verre dans lequel avait bu son fils, souillé du simple fait que «son père enseigne la philosophie»! (*Manshûr-e rûhâniyyat*, rédigé en 1988/1367 et publié en 1990/1369).

4. *Tafsîr sûreh-ye Hamd*, Qom, Daftar-e enteshârât-e eslâmi, 1363hs/1984.

5. L'une n'étant généralement pas sans influence sur l'autre, on se gardera d'évoquer une opinion «objective» sur ce talent, pour autant 6. Publiée après sa mort sous le titre *La Voie d'Amour*.

7. Voir en particulier la fin de *Risâlat at-Talab wa al-Irâda.*

La poésie moderne ou la poésie nimaienne* un aperçu esthétique et historique

Mahnaz Rezâï

Les poètes de l'«époque de l'éveil», c'est-à-dire de la Révolution constitutionnelle de 1906, avaient déjà modifié en profondeur les thèmes poétiques, mais cette révolution se cantonnait dans le cadre du fond, tandis que les formes poétiques demeuraient les mêmes. Il fallut d'autres évènements historiques d'importance tels que la Première Guerre mondiale, le coup d'État de 1920, et enfin la chute de la dynastie quasi féodale des Qâdjârs et l'arrivée au pouvoir des Pahlavis (1925) pour que le processus de modernisation de la poésie s'affirme davantage. Les formes classiques traditionnelles, limitées par des règles strictes, n'étaient plus suffisantes pour exprimer les grandes questions du jour. Cette modernisation se développa également dans un nouveau contexte: suite au développement de l'éducation et aux progrès du système éducatif, les journaux commencèrent à se servir de la littérature et de la poésie comme un moyen d'informer le peuple.

La nécessité d'une grande évolution se faisait sentir. L'opposition des anciens et des modernes se précisa à travers les débats journalistiques et les hommes de lettres s'exprimèrent sur le fait que les nouveaux aspects et exigences de la vie moderne exigeaient une langue et une littérature moderne. Même les partisans de la littérature classique le comprirent et s'efforcèrent d'insérer des sujets neufs dans les anciens moules poétiques pour éviter une révolution brutale et destructrice des anciennes règles. Ainsi, par exemple, dans le *ghazal* moderne, la bien-aimée traditionnelle fut remplacée par des notions comme la «patrie», et dans le *ghassideh*, au lieu de décrire par exemple un animal, on décrivit un avion ou un train. Mais ni ses tentatives maladroites et inutiles, ni le développement des formes poétiques anciennes telles que le *mostazâd*, le *mossammat* et le *bahr-e tavil* ne purent satisfaire le goût des jeunes poètes. Plus les relations avec l'Europe et l'apprentissage des langues étrangères se développaient, plus la poésie rompait avec les règles anciennes. Dans cette période charnière de l'histoire, l'usage des mots et des concepts nouveaux en poésie devint une nécessité incontournable. Il était nécessaire que tout soit vu d'une autre manière.

Avant la période étudiée, des poètes comme Lâhouti (1885-1957) et Eshghi (1894-1924), avaient déjà tenté de frayer une nouvelle voie dans le domaine de la poésie. Iradj Mirzâ (1874-1924), par exemple, utilisant un langage familier et musical, avait réussi à créer un style nouveau fondé sur la simplicité. Son style populaire était très admis et admiré à son époque de sorte qu'il fut surnommé le «nouveau Saadi». Mais ni Eshghi ni Lâhouti, ni même Iradj Mirzâ, ne purent briser les règles anciennes et concevoir un langage poétique totalement nouveau. La vraie révolution n'eut lieu qu'après une longue période de querelles entre les partisans de la poésie traditionnelle et ceux qui cherchaient une évolution.

Après la Première Guerre mondiale, les débats littéraires entre ces deux groupes prirent de l'ampleur et aboutirent finalement à la victoire relative des partisans du modernisme: lors de la seconde moitié de l'année 1915, une petite assemblée littéraire composée de plusieurs jeunes et talentueux hommes

de lettres fut fondée sous la direction du poète Mohammad Taghi Bahâr. Le but de cette assemblée était d'injecter des sens nouveaux dans les formes traditionnelles de le poésie et de la prose classique, de préciser les frontières d'une révolution littéraire et de débattre du degré de respect dû aux ouvrages anciens. Cette assemblée prit plus tard le nom d' «Assemblée littéraire de la Faculté» (*Andjoman-e Adabi-ye Dâneshkadeh*) et publia une revue intitulée *Dâneshkadeh*.

Les partisans de la littérature classique s'efforcèrent d'insérer des sujets neufs dans les anciens moules poétiques pour éviter une révolution brutale et destructrice des anciennes règles. Ainsi, par exemple, dans le *ghazal* moderne, la bien-aimée traditionnelle fut remplacée par des notions comme la «patrie», et dans le *ghassideh*, au lieu de décrire par exemple un animal, on décrivit un avion ou un train.

Taghi Raf'at fut le premier théoricien de la nouvelle poésie persane, mais ne fut cependant pas le premier à avoir composé une poésie sans rime et sans rythmes. Lâhouti, dix ans avant Raf'at, avait composé des poèmes selon une forme nouvelle, sans rythme et sans rimes. Cependant, il n'avait pas théorisé son travail. Nous devons à Raf'at la théorisation de la poésie nimâiyenne en tant que genre autonome appartenant à une époque précise de l'histoire et tributaire de la révolution sociale.

Taghi Raf'at composait lui-même des poèmes en persan, en français et en turc. Partisan du parti démocrate, il composait aussi des poèmes politiques. En vue de lutter contre la poésie traditionnelle, il composa un poème ne respectant pas les règles de la métrique classique et qui s'en distinguait considérablement du point de vue de la forme et du contenu. Ce poème n'eut pas de valeur littéraire mais il ouvrit la voie à la nouvelle poésie. Raf'at n'appréciait pas les ancienne formes poétiques. Son école acquit une assez grande réputation et prit le nom de «l'Ecole de Raf'at».

Abolghâssem Lâhouti, Dja'far Khâmeneh, et Mme Shams Kasmâyi furent les premiers poètes à avoir composé des poèmes modernes et nimâiyens.

La période de cinquante-sept ans que l'on appelle «l'époque de la poésie nimâiyenne» est considérable du point de vue historique. On la divise en quatre périodes principales:

- Première période: de 1925 (1304), c'est-à-dire le début du règne de Rezâ


Mirzâdeh Eshghi


Abolghâssem Lâhouti


Mohammad Taghi Bahâr

Shâh Pahlavi, à septembre 1941 (1320), c'est-à-dire l'arrivée au pouvoir de Mohammad Rezâ, fils de Rezâ Shâh.

- Deuxième période: de 1941 (1320) à 1953 (le coup d'État du 28 Mordâd).
- Troisième période: de 1953 (1332) à 1963 (1342), la révolte du 15 Khordâd.
- Quatrième période: de 1963 (1342) à 1979 (1357) (la Révolution islamique).

La première période

Nous prenons l'année 1925 comme point de départ de cette période, car c'est durant cette année que Rezâ Pahlavi se proclama roi. Durant son règne, les évolutions politiques et sociales de l'Iran influencèrent énormément la littérature. Rezâ Khân s'attaqua ainsi aux traditions et aux croyances religieuses sous le prétexte d'une réforme et d'une renaissance nationale. Sous son règne, une évolution sérieuse vers la modernité s'amorça, en particulier au niveau culturel et économique, et les bases d'un système éducatif moderne furent mises en place. Le nationalisme à outrance, le chauvinisme et l'arabophobie, avec une insistance particulière sur le passé et les gloires de l'Iran formaient alors l'essentiel de la réforme culturelle. La censure était également particulièrement virulente et la presse subissant une surveillance attentive, les conditions n'étaient pas propices au développement de nouvelles formes poétiques. Malgré cela, c'est dans ce contexte que Nimâ Youshidj continua à composer des poèmes «modernes».

Au cours des débuts de ce renouvellement poétique et au plus chaud de l'opposition entre partisans de la métrique classique et partisans de nouveautés, Nimâ publia (en 1921) et à compte d'auteur son premier recueil de poèmes, d'une trentaine de pages, *Ghesse-ye Rangue Parideh* (L'histoire du teint pâle), comprenant environ cinq cents vers. Dans ce recueil, versifié sous forme de *masnavi,* le poète jette un regard uniquement poétique sur le monde. Ce regard, qui se projette dans le cadre de la forme classique du *gassideh,* conduit à une nouvelle thématique, qui distingue cette œuvre. Ses autres poèmes les plus célèbres, *Goghnous* (Le phœnix, 1936) et *Afsâneh* (La légende,1922) sont composés en vers libres, rimés et rythmés, aux mètres différents.

Sous le règne de Rezâ Khân, le nationalisme à outrance, le chauvinisme et l'arabophobie, avec une insistance particulière sur le passé et les gloires de l'Iran formaient alors l'essentiel de la réforme culturelle. La censure était également particulièrement virulente et la presse subissant une surveillance attentive, les conditions n'étaient pas propices au développement de nouvelles formes poétiques.

La deuxième période

En septembre 1941, lors de la Seconde Guerre mondiale, l'Iran fut occupé au nord par les Soviétiques et au sud par les Anglais. Les Anglais, qui estimaient que Rezâ Khân, d'inclination pro-allemande, ne prenait pas en compte les intérêts des Alliés, le démirent au profit de son fils Mohammad Rezâ. Après cela, les organisations prosoviétiques trouvèrent également un terrain propice à leur développement et fondèrent, avec l'aide de l'URSS, le parti *Toudeh* (le parti communiste iranien). Le roi nouvellement couronné, autre fantoche, était incapable de prendre des décisions politiques indépendantes.

Cela prépara le terrain au mécontentement et aux troubles intérieurs. En février 1948, un attentat manqué des communistes contre le Shâh se conclut par l'arrestation massive des chefs du parti *Toudeh.* Suite à cet événement, la publication de plusieurs journaux s'arrêta.

En 1949, le *Djebheh-ye Melli-ye Iran* (Front national iranien) dirigé par Mossadegh, fut fondé avec en vue de la nationalisation du pétrole iranien. Après la nationalisation, Mossadegh devint Premier ministre cependant, après le coup d'État du 28 Mordâd organisé par la CIA, le Shâh rentra en Iran. La situation économique de l'Iran empira et malgré la nationalisation du pétrole, la situation ne profita guère à l'économie nationale.

Un peu avant la révolte de juin 1948, un groupe secret nommé *Fadâïyân-e Eslâm* fut formé par Navvâb Safavi, avec l'approbation de l'ayatollah Kâshâni. Ce groupe assassina Razmârâ, le Premier ministre iranien, en 1950.

Après le septembre 1941, quelques revues littéraires commencèrent à exister. Certaines d'entre elles comme *Sokhan* et *Payâm-e No* ont joué un rôle important dans la propagation et la généralisation de la littérature moderne et surtout la poésie nimâiyenne.

Tous ces événements historiques influencèrent la littérature de cette époque. Après le septembre 1941, quelques revues littéraires commencèrent à exister. Certaines d'entre elles jouèrent un rôle important dans la propagation et la généralisation de la littérature moderne et surtout la poésie nimâiyenne. Parmi ces revues littéraires, on peut citer *Payâm-e No* (Message nouveau) qui publia les poèmes des nouveaux poètes. *Sokhan* (Parole), la revue la plus importante de cette période, était dirigée par Parviz Nâtel Khânlari, lui-même un partisan du modernisme. Cette revue était une revue de critique littéraire. Khânlari était lui-même poète et il fut le premier à critiquer scientifiquement la nouvelle poésie lyrique, en ouvrant la voie à une nouvelle méthode de critique adaptée à la poésie moderne. Après 1939, cette revue se consacra spécialement à la critique de la poésie et à la découverte de nouveaux talents dans ce domaine. D'autres revues telles que le *Djâm-e Djam* (La coupe de Djamshid) et le *Khorous Djangui* (Coq de combat) doivent également être prises en considération, du fait de l'importance qu'elles ont accordé au modernisme. Les poèmes de Nimâ et d'autres jeunes poètes furent publiés dans ces revues.

Mais l'événement le plus important de cette période demeure le premier Congrès des écrivains et poètes iraniens en juillet 1946, qui fut tenu par le centre culturel irano-soviétique. Près de soixante poètes, hommes de lettres et chercheurs y participèrent. Parmi eux, seuls quatre des partisans de la poésie nimâiyenne furent présents: Nimâ Youshidj lui-même, Tavalloli, Sheybâni et Ravâhidj. Le président du congrès fut le poète et ministre des affaires culturelles, Malek-ol-Sho'arâ Bahâr. De grands écrivains et chercheurs tels que Sâdegh Hedâyat, Ali Asghar Hekmat et Forouzânfar participèrent également à ce congrès. C'est lors de ce congrès que l'on commença à parler d'une littérature persane contemporaine et d'une littérature nouvelle exprimant une société nouvelle. On discuta à cette occasion du futur de la littérature persane, ainsi que de vraie démocratie, de fraternité et d'une littérature au service du peuple.

En 1947, le premier recueil de poèmes d'Ahmad Shâmlou intitulé *Ahanghâ-ye Farâmoush Shodeh* (Les mélodies

oubliées) fut publié. Dans ce recueil où les genres poétiques se mêlaient, on pouvait trouver des poèmes respectant le mètre classique, des poèmes nimâiyens, ainsi que des poèmes sans rythme et sans rimes qui prirent plus tard le nom du *She'r-e Sepid* (poèmes blancs, poèmes en prose).

Ce type de poème trouvant ces racines dans la poésie européenne ne fut pas très apprécié à l'époque. L'importance de ce recueil de Shâmlou réside dans le fait qu'il est le premier modèle des poèmes en prose en Iran. Lors des dernières années de la période citée, les partisans de la poésie nimâiyenne comme Sohrâb Sepehri, Siâvash Kasrâyi et Esmâïl Shâhroudi publièrent à leur tour leurs recueils. L'une des particularités des poèmes nimâiyens de cette période est qu'ils ont pour la plupart un titre et que le poète indique la date précise de sa composition - détails quasi inexistants dans la poésie classique.

La troisième période

L'une des influences majeures qu'a subie la littérature contemporaine persane est celle de la culture des pays européens. L'autre influence est issue de la création de divers courants et organisations politiques à tendance religieuse qui s'opposaient à l'influence étrangère en Iran. Comme nous l'avons évoqué, il y eut ainsi l'assassinat, en 1950, de Razmârâ, général de corps d'armée et Premier ministre par les *Fadâiyân-e Eslâm*, protégés de l'ayatollah Kâshâni, chef de l'Assemblée nationale à l'époque de Mohammad Mossadegh. Quelques années plus tard, il y eut le combat de l'ayatollah Khomeiny contre le régime pahlavi et contre la loi de l'impunité des Américains ayant commis des délits en Iran «La loi de la capitulation», la Révolution blanche de Mohammad Rezâ Pahlavi, puis la Révolte de juin 1963 qui jouèrent à leur tour un rôle important.

A cette époque, le nombre des publications en tous genres augmenta, mais ces dernières avaient un point commun: elles vantaient les bienfaits d'une occidentalisation totale de l'Iran et bénéficiaient à ce titre d'un fort appui gouvernemental. La traduction d'ouvrages littéraires occidentaux prit également de l'ampleur. Ces traductions furent généralement publiées d'abord dans des revues telles que *Sepid va Siâh, Tehrân-e Mosavvar, Zan-e rouz*, etc. La nouvelle poésie lyrique se développa de plus en plus et de nombreux ouvrages furent aussi publiés dans ce domaine. L'époque était alors à la poésie épique ou lyrique. La poésie nimâiyenne des années 30, qui se voulait un reflet des événements sociaux, avait généralement pour thème l'échec. Cette poésie n'avait pas un aspect philosophique ou didactique, mais était plutôt politique et social.

> L'événement le plus important de cette période demeure le premier Congrès des écrivains et poètes iraniens en juillet 1946, qui fut tenu par le centre culturel irano-soviétique. Près de soixante poètes, hommes de lettres et chercheurs y participèrent. Parmi eux, seuls quatre des partisans de la poésie nimâiyenne furent présents: Nimâ Youshidj lui-même, Tavalloli, Sheybâni et Ravâhidj.

La poésie lyrique de la période qui suivit n'eut pas de réelle valeur littéraire. La plupart de ces poèmes propageaient la pensée laïque et la vie matérielle. Cette poésie n'aborda cependant pas seulement

les questions sociales de l'Iran, mais plutôt celles du monde entier, comme par exemple l'humanisme, les crimes de guerre, la question du Vietnam, le racisme, les couches défavorisées des sociétés, etc.

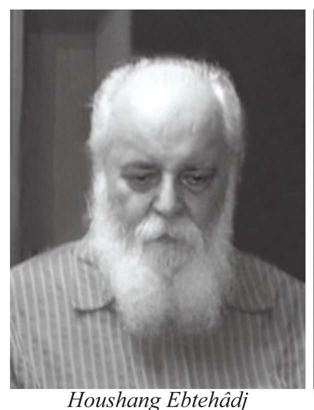
La thématique de la poésie classique de cette période est une thématique tournée vers le monde intérieur, celui de la rêverie et de la méditation; les poètes classiques célèbrent le vin, l'amour, le plaisir et le soi, et l'engagement dans son sens politique et social n'a pas de place dans cette poésie. Au contraire, la poésie nimâiyenne, comme nous le dit Shâmlou, est *«une arme, car le poète est un rameau de la forêt de la société. Le poète d'aujourd'hui n'est pas indifférent aux souffrances partagées de son peuple».*

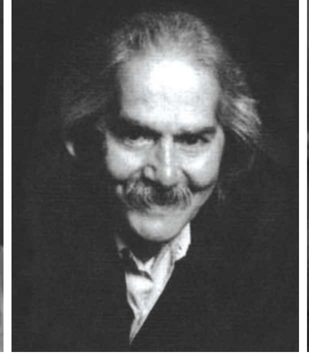
Fereydoun Tavalloli, Khânlari, Ebtehâdj, Moshiri, Nâderpour et Goltchin Guilâni furent parmi les poètes qui s'orientèrent vers la nouvelle poésie lyrique. Tavalloli peut ainsi être considéré comme le pionnier de la nouvelle poésie lyrique persane.

La nouvelle poésie épique dont les représentants les plus importants sont Nimâ, Shâmlou, Akhavân Sâles, Shâhroudi, Atashi, Royâyi et Kasrâyi, s'opposait à la nouvelle poésie lyrique. Contrairement aux poèmes lyriques dont la thématique était généralement centrée sur la vie intérieure et les rêves des poètes, cette poésie épique se voulait populaire et ancrée dans la réalité sociale. Ce type de poésie était inspiré de la poésie épique classique persane.

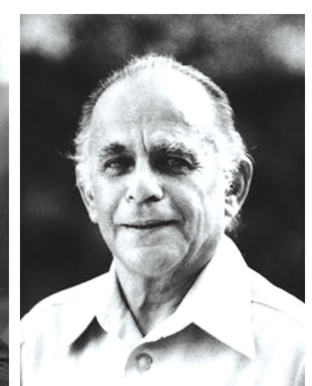
Outre la question du pétrole, le coup d'État du 28 Mordâd et autres évènements historiques, l'initiation des poètes et des écrivains aux théories économiques et sociales du marxisme ainsi qu'avec des notions telles que l'humanisme ou l'existentialisme d'un Sartre - dont plusieurs ouvrages avait été traduits en persan - contribuèrent au développement de la nouvelle poésie épique persane. En se penchant sur les problèmes de la société et du peuple, la poésie de cette époque se voulait «engagée».

La thématique de la poésie classique de cette période est une thématique tournée vers le monde intérieur, celui de la rêverie et de la méditation; les poètes classiques célèbrent le vin, l'amour, le plaisir et le soi, et l'engagement dans son sens politique et social n'a pas de place dans cette poésie. Au contraire, la poésie nimâiyenne, comme nous le dit Shâmlou, est *«une arme, car le poète est un rameau de la forêt de la société. Le poète d'aujourd'hui n'est pas indifférent aux*


Houshang Ebtehâdj


Mehdi Akhavân Sâles


Parviz Nâtel Khânlari


Fereydoun Moshiri

souffrances partagées de son peuple».

Mehdi Akhavân Sâles (1927-1990) est l'un des grands représentants de la nouvelle poésie épique de style khorâssânien. Son poème *Zemestân* (1956) est un bon exemple de poésie épique nimâiyenne dans lequel on peut voir les grandes questions du jour versifiées dans un langage poétique et épique ciselé et raffiné. Son désespoir envers la situation politique du pays est exprimé dans de nombreux poèmes, dont le *Ghâssedak* (Le pissenlit). Ce poème illustre parfaitement sa passion pour la mythologie iranienne, ainsi que la pensée et la culture iraniennes. Il est par ailleurs, le premier à avoir analysé la poésie nimâiyenne du point de vue du rythme et de la forme dans deux ouvrages: *Be'dathâ va badâyeh' Nimâ Youshidj* (Les innovations et les spécificités stylistiques de Nimâ Youshidj) publié en 1979 et *Atâ va leghâ-yeh Nimâ Youshidj* (Les points forts et faibles de Nimâ Youshidj) publié en 1982.

Le quatrième période

Cette période est l'une des plus importantes de l'histoire de la littérature contemporaine iranienne. Alors que le régime pahlavi avait fait quelques réformes et l'ayatollah Khomeiny était exilé à l'étranger, un profond pessimisme allié au désir de résistance se manifesta chez de nombreux écrivains et poètes en réaction aux changements sociaux et surtout, à l'occidentalisation forcée et la disparition des valeurs nationales.

Cette période marqua l'apogée de la poésie nimâiyenne. La poésie épique et sociale ne cessa de se développer durant cette période. Les poètes ne se contentèrent plus d'une simple dénonciation ou critique des problèmes politiques sociaux ou de critiquer, ils proposèrent aussi des solutions de réforme. Ainsi, de nouveaux termes et concepts s'introduisirent dans la nouvelle poésie et les images poétiques devinrent plus profondes, vagues et difficiles à saisir. L'œuvre de Shâmlou, par exemple, comprend dans son ensemble une forte thématique sociale et philosophique. Du point de vue de la forme, son vers est plus proche de la prose poétique que ceux des autres. La poésie de Forough Farrokhzâd (1934-1966) se rapproche quant à elle du surréalisme. Elle jette un regard pessimiste sur la société et le peuple. Sohrâb Sepehri (1928-1980) s'intéresse, lui, à l'art et aux écoles philosophiques et religieuses de l'Extrême-Orient. Sa poésie, presque toujours rythmée, pose également des problèmes sociaux. Siâvash Kasrâyi est le poète épique qui s'inspire de la mythologie persane.

Il ne faut pas oublier que malgré le succès et le développement de la nouvelle poésie, la poésie classique continuait à exister et avait ses propres partisans. De nombreux poètes contemporains nous ont légué des recueils de poèmes classiques. La poésie traditionnelle de cette époque n'a pas de considérable différence avec l'ancienne poésie classique. La forme la plus réussie fut alors le *tchârpâreh* (sorte de quatrain) ; les autres formes les plus fréquentes étant le *ghazal,* le *ghassideh,* le *masnavi,* le *mossammat* et le *tarkib band,* formes toutes respectueuses de la manière ancienne avec cette seule différence qu'ils reflétèrent pour la plupart les questions du jour et la vie sociale. Certains poètes comme Bahâr, Shahriyâr, Moayyeri, Hamidi, Firouzkouhi et Avestâ comptent parmi les grandes poètes classiques contemporains persans. ■

* La poésie «nimâiyenne» a été nommée d'après le plus grand représentant de la poésie moderne en Iran, c'est-à-dire Nimâ Youshidj.

Bibliographie:

· Bâgheri Sâed, Mohammadi Nikou Mohammad Rezâ, *She'r-e Emrouz* (La poésie d'aujourd'hui), Téhéran, Al-Hodâ, 1993.
· Shâmlou Ahmad, *Madjmou'-e Assâr* (Œuvres complètes), Negâh, 2008.
· Yâhaghi, Mohammad Dja'far, *Djouybâr-e Lahzehâ, Djaryânhâ-ye Adabiât-e Mo'âsser-e Fârsi*, *Nazm va Nasr* (Le ruisseau des moments, les courants littéraires persans modernes en prose et en poésie), Dibâ, 3e éd., 2001.
· Zarrinkoub Hamid*, Tcheshmandâz-e She'r-e No-e Fârsi* (Panorama de la poésie nouvelle persane), Touss, 2006.

Heydar Bâbâ, le chef-d'œuvre de Shahriyâr

Atefeh Ghafouri

Heydar Bâbâye Salâm (Salut à Heydar Baba) est le chef-d'œuvre de Mohammad Hossein Behdjat Tabrizi dont le nom de plume est Shahriyâr. Ce poète contemporain d'origine azéri a composé beaucoup de poèmes en persan et azéri, mais *Heydar Bâbâya Salam* est demeuré son ouvrage le plus connu et apprécié. Ce poème contient deux sections dont la première a été composée de 1951 à 1953.[1] Shahriyâr a écrit ce poème après la mort sa mère, alors qu'il était désespéré et désabusé face à une modernité en laquelle il avait cru. Publié en 1953 en azéri puis traduit en persan peu après, il connut un succès remarquable. Quelques années plus tard, il retourna à Khoshkenâb, le village de son enfance, où se situe la montagne de Heydar Bâbâ: le village avait peu changé mais ses habitants n'étaient plus ceux qu'il avait connus. Après ce voyage, Shahriyâr reprit la plume et composa la deuxième section du poème *Heydar Bâbâ*.

Heydar Bâbâ Salâm est un poème nostalgique dans lequel Shahriyâr dresse un tableau de Khoshkenâb et évoque ses souvenirs d'enfance. S'adressant à Heydar Bâbâ, la montagne à côté de laquelle il a grandi, il évoque avec nostalgie les moments où il jouait près d'elle, les membres de sa famille, et la vie traditionnelle des paysans. Cette évocation se fait sans ordre particulier, et semble avant tout être la complainte d'un homme fatigué. Shahriyâr souligne également qu'il a composé ce poème en azéri pour les paysans de ce village et afin qu'ils puissent le lire et le comprendre facilement. L'utilisation de proverbes et contes folkloriques en fait un véritable poème populaire.

La première section du poème contient 76 strophes tandis que la deuxième en contient 45. Chaque strophe est composée de 5 vers de 11 syllabes. Les trois premières hendécasyllabe de ces quintiles sont rimées autrement que les deux dernières. Ce rythme en facilite la mémorisation et peut être que Shahriyâr, qui connaissait bien la musique, l'a choisi pour que les chanteurs errants de l'Azerbaïdjan puissent le chanter. Dans les deux sections du poème, le poète décrit ses sentiments naïfs en utilisant de nombreuses allégories et métaphores. Il y évoque la beauté des paysages et la sympathie des villageoises de Khoshkenâb, regrettant cette époque où il était encore enfant. Le regret, le chagrin et la séparation sont donc les thèmes majeurs de ce poème, et sont liés à une modernité "inhumaine". Il écrit ainsi que le monde est devenu pour lui tel les ruines de Shâm.[2] Il y parle également du passage du temps:

Heydar Bâbâ tes arbres ont poussés
Mais malheureusement tes jeunes habitants ont vieilli
Tes agneaux ont maigri
L'ombre s'est déplacée, le soleil s'est couché, l'horizon s'est noirci
Les yeux du loup ont brillé du fond de l'obscurité[3].

Si le passage du temps a détruit la vie de l'homme, il n'a pu porter préjudice à Heydar Bâbâ. Considérant cette montagne éternelle, le poète la voit comme son

seul refuge face à une civilisation nouvelle qui lui a menti et face à l'abandon de ses amis et de sa famille. Il ne lui reste qu'une solution: rentrer à Khoshkenâb. Il sait cependant que cette idée est difficilement réalisable, mais il se plaît à y songer.

Ces désirs ne sont plus exprimés dans la deuxième section: son voyage à Khoshkenâb l'a beaucoup déçu, et il s'est rendu compte qu'il ne restait plus rien du paradis idéalisé de son enfance: les gens doivent faire face à de nombreuses difficultés matérielles, et la joie d'autrefois a disparu. Shahriyâr prend donc cette fois la plume pour décrire à la fois la beauté et les difficultés de la vie rurale:

Le paysan achète tout cher,

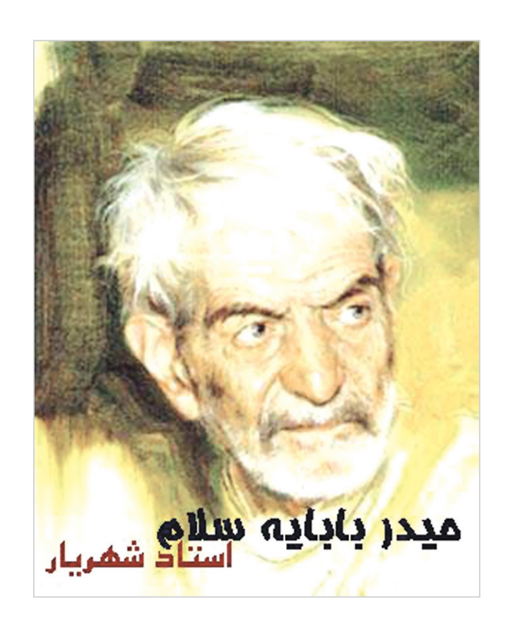
Seule la peine du cultivateur est bon marché.

L'argent qu'il dépense pour la semence équivaut à ce qu'il gagne par la moisson,

Le petit paysan va travailler au chemin

Là-bas, il peut peut-être trouver du sucre[4] *et sa subsistance!*[5]

Selon lui, c'est la situation économique qui a rendu les hommes avares et immoraux. Il pense que Satan, qui n'est en réalité que la modernité et la prétendue "civilisation", a fourvoyé les gens. Face à cela, la seule solution qu'il propose est la patience. Dans la deuxième section, la seule chose que Shahriyâr demande à Heydar Bâbâ est de ne jamais l'oublier:



Heydar Bâbâ, au moment où tes perdrix volent

Au moment où les lapins sautent

Au moment où tes jardins fleurissent

Si possible, commémore-nous

Et rend heureux ceux qui ont des peines.[6]

Il précise enfin que le seul service qu'il ait rendu à Heydar Bâbâ est de l'avoir fait connaître à tout le monde:

Regarde comment j'ai prononcé ton nom à haute voix

Et je t'ai demandé de refléter cette voix

Tu as bien fait d'une mouche un Simorgh[7]

Comme tu as donné des ailes au zéphyr

Ainsi, de toutes parts, on m'accompagne.[8] ■

---

1. Kaviânpour, Ahmad, *La vie littéraire et sociologique de Maître Shahriyâr*, édition Eghbâl, Téhéran, 2002 (1381).
2. Shâm est l'ancien nom de Damas. Ses ruines sont le lieu où les membres de la famille de l'Imam Hossein ayant survécu à la tragédie de l'Ashourâ virent la tête séparée du corps de l'Imam Hossein.
3. Shahriyâr, *Divân*, Negâh, Téhéran, 1366.
4. En Azerbaïdjan, le sucre était très cher.
5. Shahriyâr, *Divan azeri*, Negâh, Téhéran, 1369, p. 54.
6. Op. Cit.
7. Oiseau mythique iranien.
8. Op. Cit.



Iradj Mirzâ

Iradj Mirzâ, poète de la mère

Khadidjeh Nâderi Beni

On dit que Fath-Ali Shâh qâdjâr était très épris de poésie. Il transmit cet attachement à ses descendants, dont Iradj Mirzâ. Le père de ce dernier, Gholâm-Hossein Mirzâ, surnommé *Sadr-ol-Sho'arâ* (maître des poètes) était l'arrière-petit-fils de Fath-Ali Shâh et comptait parmi les poètes célèbres de la cour. Iradj Mirzâ naquit en 1871 à Tabriz. Il passa son enfance à étudier la langue persane chez des maîtres tels que Bahâr Shirvâni et Aref Esfahâni. Il apprit également la langue française chez un certain Lambert, ainsi que la logique et la rhétorique avec la famille Ashtiâni. Il se fit très tôt remarquer pour ses dons poétiques et fut encouragé dans cette voie par Amir-Nezâm Garoussi qui lui accorda le titre de *Fakhr-ol-Sho'arâ* (honneur des poètes). A 19 ans, Iradj Mirzâ perdit à la fois son père et son épouse; durant la même année, il fut nommé poète à la cour de Mozaffareddin Mirzâ, à l'époque prince héritier des Qâdjârs. Il fut par la suite élu au secrétariat de l'administration en Azerbaïdjan, bureau dirigé à l'époque par Mirzâ Ali Khân Aminodowleh. Enfin, il fut nommé contrôleur du bureau des finances dans le Khorâssân où il passa les dernières années de sa courte vie. Ce séjour fut pour lui très enrichissant: au lendemain de la Révolution Constitutionnelle iranienne, l'atmosphère littéraire du pays était empreinte de pensée libérale. Il fréquenta les assemblées littéraires du Khorâssân et respecta beaucoup Adib Neyshâbouri, qui lui dit à plusieurs reprises: "*Je suis poète du Khorâssân et c'est à vous que je dois tout mon talent*". Une partie de ses vers fut composée dans le Khorâssân, y compris le recueil intitulé *Arefnâmeh*, qui lui apporta une grande renommée. Après la fin de sa mission dans le Khorâssân, il s'établit à Téhéran où il décéda quelques mois après d'une attaque cardiaque.

Iradj Mirzâ a composé près de 4000 vers, écrit pour la plupart sous forme de *ghassideh*.[1] Il y aborde largement les thèmes politiques et sociaux majeurs de son temps. Une partie de ses œuvres est également consacrée à l'éloge de personnalités politiques. Enfin, il est également l'auteur de poèmes satiriques et de maximes réputées. Les thèmes principaux de son œuvre sont les suivants:

- Satire contre le gouvernement
- Incitation à étudier de nouvelles techniques
- Importance de l'éducation des enfants – à ce titre, Iradj Mirzâ est considéré comme l'un des précurseurs de la littérature enfantine moderne en Iran.
- Importance de la figure de la mère, tant et si bien qu'il est considéré comme le «poète de la mère»
- Nationalisme et patriotisme

Dans ses poèmes, Iradj Mirzâ utilise une langue simple et sincère qui côtoie parfois la langue populaire. La sincérité de son expression a été admirée par les hommes de lettres de son temps, y compris par Malek-ol-Shoarâ Bahâr qui le surnomma «le nouveau Saadi».

قلب مادر

داد معشوقه به عاشق پیغام
که کند مادر تو با من جنگ

هر کجا بیندم از دور کند
چهره پرچین و جبین پر آژنگ

با نگاه غضب آلود زند
بر دل نازک من تیری خدنگ

مادر سنگدلت تا زنده است
شهد در کام من و تست شرنگ

نشوم یکدل و یکرنگ ترا
تا نسازی دل او از خون رنگ

گر تو خواهی به وصالم برسی
باید این ساعت بی خوف و درنگ

روی و سینه تنگش بدری
دل برون آری از آن سینه تنگ

گرم و خونین به منش باز آری
تا برد ز اینه قلبم زنگ

***

عاشق بی خرد ناهنجار
نه بل آن فاسق بی عصمت و ننگ

حرمت مادری از یاد ببرد
خیره از باده و دیوانه زبنگ

رفت و مادر را افکند به خاک
سینه بدرید و دل آورد به چنگ

قصد سر منزل معشوق نمود
دل مادر به کفش چون نارنگ

از قضا خورد دم در به زمین
و اندکی سوده شد او را آرنگ

وان دل گرم که جان داشت هنوز
اوفتاد از کف آن بی فرهنگ

از زمین باز چو برخاست نمود
پی برداشتن آن آهنگ

دید کز آن دل آغشته به خون
آید آهسته برون این آهنگ:

آه دست پسرم یافت خراش!
آه پای پسرم خورد به سنگ!

Le cœur de la mère

La bien-aimée transmit un message à l'amant
Ta mère m'a déclaré la guerre
Dès qu'elle me voit de loin
Elle fronce ses sourcils, se ride de peine
Son regard courroucé
Est une flèche dans mon tendre cœur
Tant qu'elle sera vivante, cette mère cruelle
Le miel aura pour nous goût de ciguë
Je ne serais pas une avec toi
Tant que tu ne teins pas son cœur avec son sang
Si tu veux être un avec moi
Courageusement, en cette heure
Déchire sa poitrine, sors son cœur
Tout chaud, tout sanglant apporte-le-moi
Pour que j'en sois bien aise.

***

L'amoureux, imbécile, grossier
Mais aussi indigne, impudent
Tout ivre, tout fou
Ignora le respect de la mère,
Alla et la jeta à terre,
Déchira sa poitrine et attrapa son cœur,
S'en allant chez sa bien-aimée, le cœur de sa mère
A la main, tel une mandarine,
Il tomba par terre, au seuil de la porte
Son coude fut un peu blessé.
Le cœur, encore vivant
Tomba par terre de la main du mal élevé
Il se releva et alla vers le cœur
Toujours chaud et sanglant
Il entendit alors une voix
Venue du cœur, qui disait
Ah! La main de mon fils est blessée!
Ah! Le pas de mon fils a heurté la pierre! ■

---

1. Sorte de poème lyrique, Lazard, p. 319

Sources:
Mahdjoub Mohammad-Dja'far, *Taghighi dar ahvâl va âsâr-e Iradj Mirzâ* (Une étude sur les oeuvres et la pensée de Iradj Mirzâ), Téhéran, 1342/1963.
Lazard Gilbert, Dictionnaire Persan-Français, Téhéran, 2005.
Yâhaghi Mohammad-Dja'far, *Tchon sabouyeh teshneh* (Comme un pot assoiffé), Téhéran, 1378/1999.



Hasht Ketâb - Où est la plume de l'ami?

Dinâ Kâviâni

Sohrâb Sepehri

Est-il possible de traduire la poésie? De manière absolue, la réponse est négative, étant donné que la difficulté ne se situe pas uniquement dans la recherche du rythme et dans le respect de la forme du poème. Selon Robert Ellrodt, «*la traduction doit s'adapter à la polysémie de certains textes, mais sans se refuser au choix d'une interprétation. La difficulté majeure est de recréer l'union du sens et de la sonorité qui caractérise la poésie*.»[1] Le poème doit de préférence être traduit par un poète, car ce dernier connaît bien la forme dans la langue d'arrivée et peut deviner bien les changements utiles pour garder la forme sans perdre le sens. Néanmoins, quoi qu'il arrive, une partie du sens est perdue. En outre, traduire signifie passer d'une culture à une autre, processus au cours duquel quelque chose se perd et quelque chose se crée. Si le lecteur du poème traduit n'éprouve pas ce qu'a éprouvé le lecteur dans la langue d'origine, il est par contre éveillé à un monde différent du sien.[2]

Mais comment est-il possible de créer un monde différent? Doit-on sacrifier le sens à la forme dans la langue d'arrivée ou au contraire, pour rester fidèle au sens, laisser tomber la forme? Le paradoxe de la traduction de poésie se révèle ici. D'une part, le lecteur veut lire un poème, d'autre part, il veut connaître un autre monde, une autre culture. Est-ce que l'on doit plutôt rapprocher le poème du lecteur étranger, comme le cas de la traduction de Hâfez par Gilbert Lazard, ou doit-on davantage s'efforcer de rapprocher le lecteur étranger au monde et à la culture du poème, comme le travail de traduction de Hâfez de Charles-Henri de Fouchécour?

La vie de Sohrâb Sepehri

Sohrâb Sepehri, poète et peintre iranien, est né le 7 octobre 1928 à Kâshân. C'était un grand voyageur et il découvrit des pays comme l'Afghanistan, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Autriche, le Brésil, l'Égypte, l'Espagne, les États-Unis, la France, la Grèce, l'Inde, l'Italie, les Pays-Bas. Il fut également très marqué par un voyage en Inde, qui eut par la suite beaucoup d'influence sur sa poésie. Dans ses poèmes écrits dans un style à la fois simple et mystérieux, il évoque la nature, l'amitié et le sens de la vie. Il a publié huit recueils: *Marg-e Rang* (Mort de la couleur), *Zendegi-e Khâbhâ* (La vie des rêves), *Avâr-e Aftâb* (Décombres du soleil), *Shargh-e Andouh* (L'Orient de la tristesse), *Sedâ-ye Pâ-ye Ab* (Le bruit des pas de l'eau), *Mosâfer* (Le voyageur), *Hadjm-e sabz* (Volume vert), *Mâ hitch mâ negâh* (Nous néant, Nous regard). Sohrâb Sepehri est décédé le 21 avril 1980 à Téhéran des suites d'une leucémie. *Hasht Ketâb* (Huit livres) rassemblant l'ensemble de ses recueils, est paru en 1977.

La traduction de *Hasht Ketâb*

Où est la maison de l'ami? est le titre de la

traduction d'une partie des poèmes de Sohrâb Sepehri, sélectionnés et traduits par Jalâl Alaviniâ en collaboration avec Thérèse Marini. La préface de ce livre a été écrite par Pourân Farrokhzâd, la sœur de Forough, célèbre poétesse iranienne. Ce livre de 141 pages, publié par Lettres Persanes à Paris, a été dédié au cinéaste iranien Abbâs Kiarostami. En publiant des peintures et dessins de Sohrâb Sepehri, cet ouvrage essaie de faire pénétrer le lecteur français dans le monde de Sepehri. Cependant, cette traduction rencontre plusieurs difficultés.

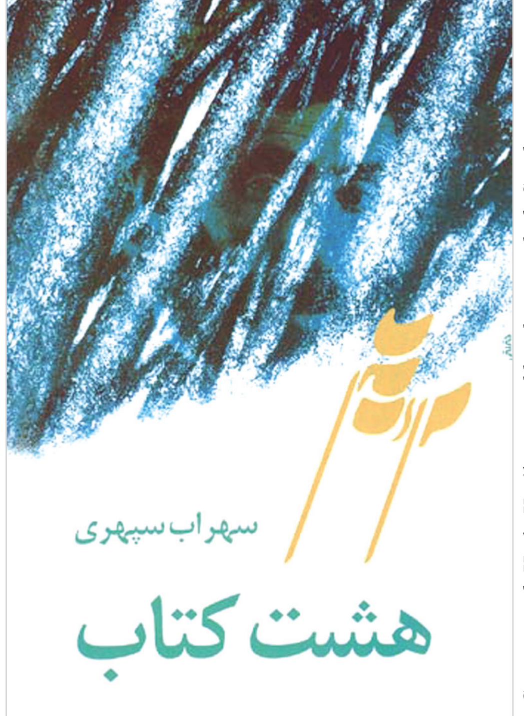
La préface écrite par Pourân est notamment consacrée à la description de la relation entre Forough Farrokhzâd et Sohrâb Sepehri, - de son point de vue – ce qui n'aide pas forcément le lecteur français à connaître Sohrâb Sepehri et *son* monde. Une biographie complète de ce poète fait ainsi défaut, défaut non comblé par les repères biographiques succincts indiqués au début de l'ouvrage. L'origine des noms des poèmes et des titres des huit recueils qui figurent dans la table de matière n'est également pas expliquée. Cependant, cette traduction qui est le fruit d'une collaboration franco-iranienne a un style et rythme relativement fluides. Elle est également accompagnée d'un petit lexique de mots utilisés par le poète ainsi que d'une courte explication de ses idées afin que les poèmes soient mieux compris et plus agréables à lire pour le lecteur français.

Pour analyser cette traduction, nous avons choisi de présenter trois poèmes, du plus concret au plus abstrait: *À Golestâneh, Mehrâb* et *Où est la maison de l'ami*.

À Golestâneh

À Golestâneh fait partie du recueil *Hadjm-e sabz* (Volume vert), le septième et le plus complet. Ici, Sohrâb Sepehri nous présente une vision du monde claire, sans aucun obstacle.[3] Le poème décrit Golestâneh, village favori de Sohrâb. «*Selon son désir, il aurait dû y être enterré, mais de peur qu'il y ait une inondation et que sa tombe ne soit détruite, il a été enterré à Mashhad Ardehal, sur la route de Golestâneh*.»[4] Jalâl Alaviniâ a traduit littéralement *Golestâneh* par "roseraie", sans expliquer qu'il était également le nom d'un village. Le manque d'une explication sur le village et son importance chez Sohrâb empêche donc une bonne compréhension du poème. Sans aucun doute, *Golestâneh* fait référence à cet endroit étant donné que Sepehri évoque: «*Je cherchais quelque chose dans ce village…*»

Dans la sixième ligne de la troisième partie, l'expression "*arbustes colorés*" ne correspond pas aux mots utilisés par le poète: le *golrang* évoqué par Sepehri est en réalité un certain arbuste proche du safran. En outre, dans la dernière partie, Sohrâb parle de la tendresse, de la foi et de la pomme, fruit qui est considéré par le poète comme la source de la vie et de l'amour. La traduction évoque *des pommes,* comme s'il s'agissait de quelques kilos de pommes sans importance. Tous les mots employés par Sohrâb comme la foi, la pomme et les peupliers sont des références spirituelles;



Couverture de Hasht Ketâb*, rassemblant les recueils de Sepehri*

le traducteur n'en donne néanmoins aucune explication et cette dimension symbolique échappe au lecteur français. Par exemple, le peuplier est un arbre mythique et religieux: on le trouve à côté des tombes des saints, il est également le symbole de l'éternité.[5]

Mehrâb

Mehrâb est le dernier poème du recueil *Avâr-e Aftâb* (Décombres du soleil). Il est le troisième recueil de *Hasht Ketâb,* dans lequel Sohrâb Sepehri se "réveille" des rêves des recueils précédents. La communion avec la nature, l'état du voyageur et le mouvement de l'esprit y sont évidents. Dans ce poème, Sepehri invite son lecteur au mouvement, à connaître la nature et à louer Dieu. Il s'y éloigne du Dieu imaginaire.[6]

Concernant le titre du poème, sans donner d'explication, le traducteur a utilisé la prononciation persane de ce mot. *Mehrâb,* comme le dit un iranien, ou *mihrâb*, en prononciation arabe qui s'est ainsi transmis sous cette forme dans la langue française, n'est pas un mot très connu par les Français; et trouver sa définition dans un dictionnaire (par exemple, "niche souvent richement décorée située dans l'un des murs d'une mosquée - le plus souvent celui du fond - pour indiquer la direction de La Mecque et dans laquelle l'imam dit la prière") ne permet pas de saisir l'importance de sa signification spirituelle en Iran et chez Sepehri.

A la cinquième ligne, le poète évoque une ascension de deux personnes, une unification. Il ne parle pas ici du "moi" et du "toi" ordinaires, mais d'un "moi" et d'un "toi" abstraits. Dans la traduction, les guillemets de la version originale ont été supprimés, alors qu'en les faisant figurer dans sa poésie, Sepehri a souligné leur dimension abstraite. La traduction de cette ligne serait plus fidèle si on disait: «il y avait «un moi», il y avait «un toi», étant donné qu'il parle de deux êtres séparés qui vont se réunir.

Où est la maison de l'ami?

Comme *A Golestâneh*, *L'adresse* ou comme le traduit Alaviniâ *Où est la maison de l'ami?* fait partie du recueil *Hadjm-e sabz* (Volume vert). Ce poème comporte de nombreuses références à la spiritualité et au mysticisme. Malheureusement, le traducteur l'a traduit tel quel sans donner au lecteur les éléments permettant la compréhension de cette dimension. Il a seulement changé le titre du poème et lui a donné le titre du film d'Abbâs Kiarostami qui s'est inspiré de ce poème.

Ce poème traite de la recherche de Dieu, l'Ami, en passant par les sept lieux mystiques. Les sept éléments de la recherche ont donc tous un sens mystique: le peuplier, la venelle, la fleur de la solitude, la fontaine éternelle des mythes de la terre, l'intimité fluide de l'espace, l'enfant et le nid de lumière. Le vert a également une connotation spirituelle particulière en islam et en Iran, mais cet aspect est également laissé sous silence par le traducteur.

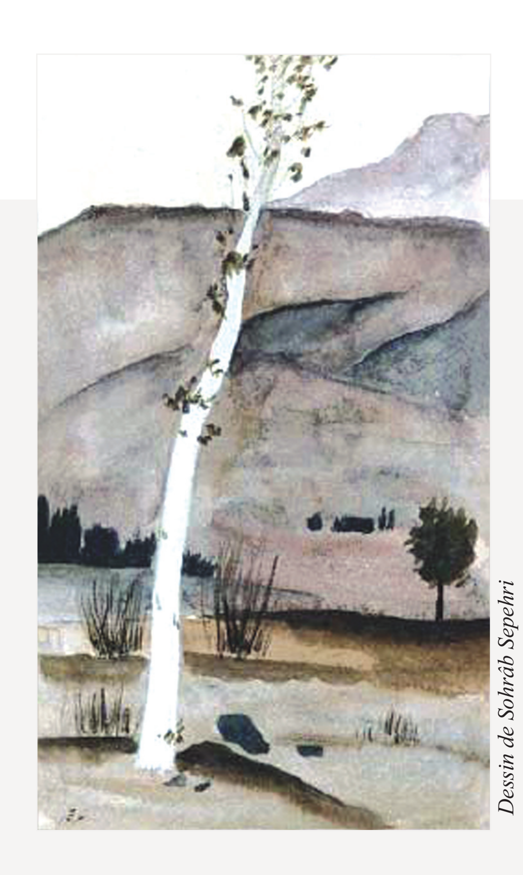
Sohrâb Sepehri commence son poème avec «*Où est la maison de l'ami?»* et le termine par la même phrase: il évoque ainsi un cercle, un aller-retour du moi au moi. Nous sommes donc ici en présence d'un mouvement circulaire, évoquant la nécessité de chercher Dieu en soi.

Conclusion

L'absence d'une biographie et d'un lexique détaillés permettant de mieux connaître le monde de Sohrâb Sepehri fait partie des lacunes de cette traduction. En revanche, la musique et le rythme originel sont en partie retranscrits. La préface de Pourân Farrokhzâd est utile pour comprendre *Amie,* le poème écrit pour Forough Farrokhzâd, l'amie et la source de la féminité chez Sepehri, mais non l'ensemble de son œuvre. Est-il possible de traduire la poésie? Jalâl Alaviniâ montre que l'on peut s'y essayer et ouvrir, en partie, au lecteur étranger la porte d'un autre monde.

Où est la maison de l'ami?[9]

C'était l'aube, lorsque le cavalier demanda:
«Où est la maison de l'ami?»
Le ciel fit une pause.
Le passant confia le rameau de lumière
qu'il tenait aux lèvres
à l'obscurité du sable.
Il montra du doigt un peuplier et dit:
«Un peu avent l'arbre,
il y a une venelle
plus verte que le rêve de Dieu,
où l'amour est aussi bleu
que les plumes de la sincérité.
Tu vas au bout de la ruelle
qui se trouve derrière la maturité,
puis tu tournes vers la fleur de la solitude.
A deux pas de la fleur,
tu t'arrêtes au pied de la fontaine éternelle
des mythes de la terre,
et tu es envahi par une peur transparente.
Tu entends un froissement
Dans l'intimité fluide de l'espace:
Tu vois un enfant
perché sur un grand pin
pour attraper un poussin
dans le nid de la lumière,
tu lui demandes:
«Où est la maison de l'ami?»


Dessin de Sohrâb Sepehri

نشانی

"خانه ی دوست کجاست؟" در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکثی کرد.
رهگذر شاخه ی نوری که به لب داشت، به تاریکی شن ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

"نرسیده به درخت،
کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازه ی پرهای صداقت آبی است.
می روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر بدر می آرد،
پس به سمت گل تنهایی می پیچی،
دو قدم مانده به گل،
پای فواره ی جاوید اساطیر زمین می مانی
و ترا ترسی شفاف فرا می گیرد.
در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می شنوی:
کودکی می بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه ی نور
و از او می پرسی
خانه ی دوست کجاست."

A Golestâneh[8]

Des plaines si vastes!
Des montagnes si hautes!
Comme ça sent l'herbe à Golestâneh!
Je cherchais quelque chose dans ce village:
un rêve peut-être,
un rayon de lumière,
un grain de sable,
un sourire.
Derrière les peupliers,
se cachait une insouciance pure
qui m'appelait.
Je me suis arrêté près d'une roselière,
le vent soufflait, j'écoutais:
Qui me parlait?
Un lézard glissa.
J'ai repris la route.
Un champ de luzerne sur le chemin,
puis un champ de concombres,
des arbustes colorés
et l'oubli de la terre.
J'ai enlevé mes chaussons
au bord d'un ruisseau
et je me suis assis, les pieds dans l'eau:
«Comme je suis fleuri aujourd'hui
et comme est conscient mon corps!
Je crains la venue d'un chagrin
de l'autre côté de la montagne.
Qui est derrière les arbres?
Personne,
une vache broute dans le près.
Il est midi, c'est l'été.
Les ombres savent de quel été il s'agit.
Des ombres sans taches,
un coin clair et pur.
ô enfants des sentiments,
c'est ici qu'il faut jouer!
La vie n'est pas vide:
Il y a de la tendresse,
des pommes,
de la foi,
Oui,
il faut vivre,
tant qu'il y a des coquelicots.
Il y a quelque chose dans mon cœur,
comme un bosquet de lumière,
comme un rêve du matin
et je suis si impatient,
que j'ai envie de courir au bout de la plaine,
et aller au sommet de la montagne.
Au loin, il y a une voix qui m'appelle.»



Sohrâb Sepehri

در گلستانه

دشت هایی چه فراخ!
کوه هایی چه بلند!
در گلستانه چه بوی علفی می آمد!
من در این آبادی، پی چیزی می گشتم:
پی خوابی شاید،
پی نوری، ریگی، لبخندی.

پشت تبریزی ها
غفلت پاکی بود، که صدایم می زد.

پای نیزاری ماندم، باد می آمد، گوش دادم:
چه کسی با من، حرف می زد؟
سوسماری لغزید.
راه افتادم.
یونجه زاری سر راه، بعد جالیز خیار، بوته های گل رنگ
و فراموشی خاک.

لب آبی
گیوه ها را کندم، و نشستم، پاها در آب:
"من چه سبزم امروز
و چه اندازه تنم هوشیار است!
نکند اندوهی، سر رسد از پس کوه.
چه کسی پشت درختان است؟
هیچ، می چرد گاوی در کرد.
ظهر تابستان است.
سایه ها می دانند، که چه تابستانی است.
سایه هایی بی لک،
گوشه ای روشن و پاک،
کودکان احساس! جای بازی اینجاست.
زندگی خالی نیست:
مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست.
آری
تا شقایق هست، زندگی باید کرد.

در دل من چیزی است، مثل یک بیشه ی نور، مثل خواب دم صبح
و چنان بی تابم، که دلم می خواهد
بدوم تا ته دشت، بروم تا سر کوه.
دورها آوایی است، که مرا می خواند."

Mehrâb[7]

Il y avait du vide et une brise
Il y avait de l'obscurité et une étoile.
Il y avait de l'existence et un murmure.
Il y avait des lèvres et une prière.
«il y avait moi, il y avait toi»:
une prière et un mehrâb. ■

محراب

تهی بود و نسیمی.
سیاهی بود و ستاره ای
هستی بود و زمزمه ای.
لب بود و نیایشی.
"من" بود و "تو"یی:
نماز و محرابی

---

1. Robert Ellrodt, http://yves-lefevre.nuxit.net/palimpsestes/articles.php?lng=fr&pg=114
2. http://www.humanite.fr/2005-09-27_Cultures_-Traduire-la-poesie
3. Hoghoughi, Mohammad, *Sohrâb Sepehri,* Téhéran, Negâh, 1371, p.205.
4. Shamisâ, Sirous, *Negâhi be Sohrâb Sepehri,*Téhéran, Morvârid, 6éme edition, 1374, p.43.
5. *Ibid.*p.268.
6. Hoghoughi, Mohammad, *op.cit.,* p.107-108.
7. *Mihrab* se prononce *mehrâb* en persan.
8. *Golestâneh* signifie roseraie.
9. Le titre en persan est: *Adresse,* mais celui que nous avons choisi reprend le titre du film d'Abbâs Kiarostami qui s'est inspiré de ce poème.

Une halte dans l'instant

Sohrâb Sepehri
traduit du persan par
Sylvie M. Miller

Si vous venez me chercher:
J'habite
Plus loin que Nulle part

Plus loin que Nulle part est un lieu

On y voit
des courants d'airs porteurs d'akènes de pissenlits
messagers de la nouvelle fleur

née du dernier buisson
sur terre

On y trouve, dans le sable, la trace faite par le sabot
des chevaux dont les cavaliers
graciles
sont montés à l'aube
sur la colline d'où s'envole l'ascension des coquelicots

L'ombrelle des requêtes y reste
ouverte pour laisser la brise
courir au pétiole assoiffé
d'une feuille

On y entend la pluie tinter.
L'homme y est seul
et dans ce noir
un orme, pour l'éternité,
étend son ombre

Si vous venez m'y chercher
faites le avec précaution, sans faire de bruit,
Dieu ne fasse que se fêle la fine porcelaine de
ma solitude. ■

واحه ای در لحظه

به سراغ من اگر می آیید.
پشت هیچستانم.
پشت هیچستان جایی است.
پشت هیچستان رگ های هوا، پر قاصدک هایی است
که خبر می آرند، از گل واشده در دورترین بوته خاک
روی شن ها هم، نقش سم اسبان سواران ظریفی است که صبح
به سر تپه معراج شقایق رفتند.
پشت هیچستان، چتر خواهش باز است
تا نسیم عطشی در بن برگی بدود.
زنگ باران به صدا می آید.
آدم اینجا تنهاست
و در این تاریکی، سایه نارونی تا ابدیت جاری است.
به سراغ من اگر می آیید، نرم و آهسته بیایید
مبادا که ترک بردارد چینی نازک تنهایی من.

Le canari dit

Nimâ Youshidj (1896-1960)
Traduit du persan
Sylvie M. Miller

Le canari
dit: «Notre sphère,
la sphère des cages à barreaux
d'or et mangeoires de faïence

Le poisson rouge transcrivit
son plateau du Nouvel An (*)
en rondes qui,
chaque printemps,
se cristallisent.

Le vautour dit: «Ma planète
en est une sans égale
où la mort devient nourriture.»

Le requin dit: «La terre,
table d'abondance
des océans.»

L'homme ne dit rien,
Seul à être habillé,
Sa manche était trempée de larmes. ■

قناری گفت

قناری گفت: - کُره ی ما
کُره ی قفس ها با میله های زرین و چینه دانِ چینی
ماهی سرخِ سفره ی هفت سین اش به محیطی تعبیر کرد
که هر بهار
متبلور می شود

کرکس گفت: - سیاره ی من
سیاره ی بی همتایی که در آن
مرگ
مائده می آفریند.
کوسه گفت: - زمین
سفره ی برکت خیزِ اقیانوس ها.
انسان سخنی نگفت
تنها او بود که جامه به تن داشت
و آستینش از اشک تَر بود

* Le plateau du Nouvel An s'appelle le Haft Sin (هفت سین) ou les sept "S". C'est une tradition importante du Nouvel An ou *Norouz*. Le Haft Sin comprend 7 éléments spécifiques dont le nom commence avec la lettre S ou Sīn (س) dans l'alphabet persan. Chaque élément correspond symboliquement à sept créations ou aux septs *izad* (archanges ou immortels) qui les protègent. L'un de ces éléments est un bol rempli d'eau avec un poisson rouge pour représenter la vie à l'intérieur de la vie et le signe astrologique des Poissons que le soleil quitte au printemps.

Fereshteh Molavi est née en 1953 à Téhéran. Elle a publié un roman intitulé *Khâneh-ye abr o bâd* (La maison des nuages et du vent) ainsi que plusieurs œuvres dont "*Bâgh-e irâni*" (Le jardin persan), "*Nârendj o Torandj*" (L'orange et le citron), "*Pari aftâbi va dâstânhâ-ye digar*" (La fée soleil et autres histoires). Lorsqu'elle vivait en Iran, elle a également traduit plusieurs nouvelles et œuvres littéraires. Elle y a récemment publié *Do pardeh-ye fasl* (Le Départ des Saisons) ainsi qu'un recueil de nouvelles intitulé *Sag-hâ va âdam-hâ* (Des chiens et des hommes).

Jardin persan

Fereshteh Molavi
Traduit du persan par
Sylvie M. Miller

Partout des mosaïques vertes
Partout des mosaïques bleues
Je ne sais ni quand
Ni où
Ni si peut-être je dormais
Ou si peut-être je rêvais
Lorsque ma mère s'est égarée

Tout est nuages, tout est pluies
Vents et orages
Ma mère, elle, aimait son ciel ensoleillé
Un ciel azur
Un bleu d'azur
Ensoleillé

Tout est montagnes, tout est forêts
Tout est rivières tout est mers
Pourtant le corps de ma mère est un désert
Il est poussière
De la poussière de désert

O, toi, la fille au front de lune
Ne sais-tu pas que le visage de ma mère
Baigne dans le clair de lune?

Vous les couleurs
Pourpres, bleu marine,
Ocres, vertes, orange, violettes,
Jaunes et azur
Ecoutez-moi: la couleur de ma mère était bleue
Bleue
Bleue
Du même bleu que les turquoises

Partout géraniums odorants
Jasmins, sauges, mirabilis
Partout dahlias, belles de jour,
Pourtant la fleur de ma mère était
La rose rouge

Tout sent le musc et l'encens
L'aloès et l'ambre gris
La fleur d'oranger, le jasmin,
Alors que ma mère avait
Une odeur de rose rose

Partout des tracés célestes,
Motifs de fleurs, géométrie
Mais le dessin de ma mère
Se trouve au centre des tapis.

Que de pins, que de Tubas,
Que de hêtres, que d'érables,
De chênes, de pins parasols,
Combien de peupliers blancs
Pourtant l'arbre que ma mère aimait
Etait le cyprès

Pommes sauvages, amandes, glands
Nèfles et oranges amères
Pourtant le fruit qu'aimait ma mère
Est le fruit du grenadier

Combien de tigres et de zèbres,
Combien d'ours et de sangliers,
Quand la plaine de ma mère
Est celle où courent les gazelles

Simorgh, verdiers, huppes,
Perdrix du Caucase, palombes,
Quand l'oiseau que ma mère aimait
Etait le rossignol errant.

Que de cymbales, de haut bois,
De timbales, de tambours,
Que de cordes, cordes, cordes,
Quand l'instrument de ma mère
Etait le Setar à trois cordes

Tout est rubis, jaspes, topazes
Tout est agathes
Mais la pierre
De ma mère est la turquoise
La turquoise bleue turquoise

Dôme d'émail, nappe de lin blanc,
Quand le bol où ma mère buvait
Etait d'argile

Paroles d'or, conseils de sages
Fables, chants, conversations,
Flots de paroles
Mais le parler de ma mère
Etait de la poésie

Vertes les mosaïques
Bleues
Peut-être bien que je dormais
Peut-être que c'était en rêve
Que ma mère s'est égarée

Où est ma mère dont le ciel
Est bleu d'azur et dont le corps
Est poussière de désert?

Où est ma mère dont le visage baigne dans le clair de lune
Et dont la couleur est turquoise
Et le parfum la rose rose?

Où est ma mère dont le dessin se trouve au centre des tapis
Et dont l'arbre est le cyprès et dont la fleur est la rose rouge
Son fruit, celui des grenadiers?

Où est ma mère pour qui la plaine est celle où courent les gazelles,
L'oiseau, le rossignol errant et l'instrument
Le Setar.

Où est ma mère dont la pierre est bleue turquoise, dont le bol est fait d'argile
Dont la parole est poésie?

Partout des mosaïques vertes
Partout des mosaïques bleues ■



Les trois poèmes présentés ici témoignent d'une démarche où la *peinture* et la poésie se rencontrent et fusionnent. Chaque poème est en même temps un texte et une *peinture*: il se donne à *lire* comme poème et à *voir* comme *peinture.* Mais les choses ne sont pas si simples car les lettres et les mots en s'exposant échappent au sens et aux chants propres à la poésie pour s'apprécier également esthétiquement, au plan de leur plasticité. De ce fait la seule lecture ne suffit point à épuiser le poème, qui ainsi conçu offre la possibilité d'un voyage, d'une errance en son territoire, où le chant des mots se perçoit par bribes, en alternance ou concomitamment avec le chant des couleurs et des textures, et où les blancs et les signes non linguistiques jouent également un rôle non négligeable.

Ces œuvres revêtent soit l'aspect de tableaux de grands formats réalisés au pochoir à lettres et à la peinture, soit, un peu comme ici, l'aspect de compositions à l'ordinateur jouant de la typographie, du blanc de la page, de la couleur et des signes usuels propres au clavier. En ce dernier cas les compositions sont retravaillées avec un logiciel de traitement d'image puis finalement tirées en argentique sur papier photo. Ces œuvres réalisées avec les moyens de la reproductibilité (le pochoir à lettres, la photo ou l'ordinateur) restent cependant uniques, il s'agit d'un parti pris objectivé et d'une résistance à la multiplication infinie.

Pour beaucoup de ces poèmes, le point de départ ou le tremplin est un extrait, quelques lignes du texte d'un poète ou d'un auteur, philosophe, critique, analyste, rencontré au hasard de flâneries chez les bouquinistes et dans les revues. La présente poésie se positionne ainsi comme étant un espace d'échos où résonne le chant des poésies et des textes du monde, ceux des temps passés et des temps actuels, ceux qui s'adressent et s'offrent à l'humanité.

Quant à la place de ce type de poésie au cœur de la poésie contemporaine, elle peut être située d'une part dans la postmodernité et d'autre part relever d'une démarche de déconstruction de l'écriture et même de la pensée. Le Temps, l'écriture elle-même, l'être au monde en sont les thèmes de prédilection. La logique textuelle, les règles de la poésie (ou ce qu'il en reste), sont subverties et la poésie est explicitement toujours et encore à réinventer.

Quelquefois les poèmes incluent des images, ce sont des photos de *petits rien* de la plus grande banalité, rencontrés au quotidien, choses dont émane une émotion et une poésie hors champ de l'écriture, sans mots, en ce merveilleux silence propre aux images.

Dans le cadre du numéro spécial de *La revue de Téhéran* consacré à la poésie iranienne, les citations proviennent de poèmes de Mehdi Akhâvan Sâles, Ahmad Shâmlou et Forough Farrokhzâd, dont la traduction en français est accessible. Bien évidemment, publiés, ces trois poèmes échappent à la règle de l'unicité; il s'agit d'une exception permettant une brève rencontre avec certains aspects de la poésie iranienne.

Jean-Pierre Brigaudiot

(C'est moi l'insulte médiocre à la place de la création, le chant mal à propos…)
Mehdi Akhavân Sâles

• •

J'Erre en l'Immense, Egaré
+
JE ne Sais
Ni ne Comprends Rien
Ni ne Veux n'Etre Rien, ou si Peu
VANITE
de l'être-je

ROUGE

(Détrompe-toi. Le rouge au ciel n'est point celui qui annoncerait le matin…)
Mehdi Akhavân Sâles

Opacité du Sens, Non-Sens de JE
Emois de la Pensée Vacante
Envoyée jusqu'aux Cieux si Bleus
Pensée Outremer ou Rougeoyante
Incendie des Mots Incapables de Dire, Dire, Dire
Ce qui Est, Ce qui n'Est
En ce Bleu
+
BLEU

ooooooooooooooooooo

Espoirs vagues, au-delà, Bleu plus Bleu encore que lui-même
Que tout autre, et plus Sombre encore que la Nuit

°

(Et le lustre de ce firmament étriqué, vivant ou mort, il se cache dans le cercueil trapu de l'obscurité massive…)
Mehdi Akhavân Sâles

°

J'Erre et JE ne Sais ni le Monde, ni les Choses
Ou à Peine
Flous et Vagues sont à l'Esprit Faible
Certitudes, Vagues, Certitudes, et
JE
Passe en Aveugle, juste Passe, à Peine
Sans Jamais Savoir
Faible JE
Déjà effacé, Passé, Dépassé

Ces jours là sont passés
Ces jours de l'attrait et de l'étonnement
Ces jours de l'éveil et du sommeil
Ces jours-là, toute ombre avait un mystère.
Forough Farrokhzâd



Temps Passé, Jours et Jours après Jours et Nuits
Où se Confondent les Rêves et leurs Ombres Immenses
Où l'Un Est l'Autre, Indistinctement
Où l'Eveil, où le Sommeil tant se ressemblent
Ivresse et Fièvre de la Découverte du Monde
Et des Choses du Monde, Tellement, Tellement de Choses
Et si Peu sont-elles, Riens et Pourtant

..........................Riens..........................

+

Errances de l'Esprit en l'Espace que lui-même
Crie, écrit, décrit
Espace où s'Abolit le Temps, d'Etre, de Passer, d'Errer
Espace au-delà de
D'Hier, de Tout, du Futur
De l'Imaginable et de l'Inimaginable

°
//
°

Passe le Temps des Jours et des Heures, sans Fin ni Cesse
Sous les Etoiles et les Cieux Indécis et Vagues
Errances sans Ombres, ni Bleues, ni
Errances de l'Esprit Incertain

Vague et Vogue, Erre et se Leurre

////////////////////////

J'ai froid et je saigne de toutes les illusions rouges d'un coquelicot sauvage
A part quelques gouttes de sang
Rien ne restera sur place
Forough Farrokhzâd



……………si peu, oubli déjà……………

Voici la houle lente du temps qui me traverse
Voici la houle lente du temps qui me traverse tel un fleuve de fer
Voici la houle lente du temps qui me traverse telle une mer d'acier et de pierre
Ahmad Shâmlou, *Instants et éternité*


+
Répons
+

Que Roulent les Mots comme la Vague
Acharnés à Dire le Sens des Choses et du Monde
Des Etoiles et des Nues
De l'Aube et des Nuits tellement Opaques
Des Rêves et des Réalités Intangibles

,,,,,,, REVES ,,,,,,,

Roulent les Vagues et les Mots portés par le Temps
De leur Dissolution
En l'Espace Eclaté sans Fin ni Raison
Que lui-même en la Solitude Immense
En l'Absolu Infini
Que Rien ne Mesure, Rien

RIEN

Et Roule le Temps Vague, Idée Incertaine
...D'Etre...
Vague Idée qui Enfle puis s'Echoue
Temps à Jamais, Echappe à Qui veut le Compter
Use, Lasse, Epuise et Ruine



Passe le Temps Acharné

........................PASSE........................

Et Vainement se Compte ou Semble
Et Ruine qui prétend, ose
+
...voix et silence ne peuvent s'entendre, les mots sont dans l'attente...
Ahmad Shâmlou
+

Silence, les Mots ne Peuvent Dire ou si Peu
Passe le Temps : traverse, ruine, efface
Lors Gagne l'Oubli et Ronge des Choses et des Etres
Jusqu'à l'Infini
...............Jusqu'à...............
+



Illustrations 1, Photo de Kanako Sazaki

Un artiste iranien à Paris: Mamali Shafâhi

Deux regards sur l'exposition WONDERLAND (2500 YEARS OF CELEBRATION)*

Jean-Pierre Brigaudiot
Alice Bombardier

Le travail artistique de Mamali Shafâhi présenté en 2010 lors de l'exposition *Wonderland-2500 Years of Celebration* fait écho, dans mon esprit, à la série de photos, intitulée *Wanderlust*, de l'artiste japonaise Kanako Sasaki. Si les sonorités voisines de Wonderland («pays des merveilles») et Wanderlust (néologisme que l'on pourrait traduire par «désir d'errance») m'ont tout d'abord interpellée, c'est en percevant l'écart des imaginaires entretenus par les deux artistes avec leur pays respectif, l'Iran et le Japon, que j'ai ensuite été captivée. Kanako Sasaki tourne délibérément le dos aux réalités sociales de son pays pour dépeindre, de façon surréelle, par le biais de jeunes filles solitaires, des sentiments diffus d'évasion, d'abandon, qui évoquent irrésistiblement l'univers flottant du rêve, un thème abondamment exploité par les peintres et les écrivains du Japon classique (Illustrations 1 et 2). A l'opposé de cet univers flottant, Mamali Shafâhi arrime son œuvre à la carte géographique de son pays - qui apparaît en leitmotiv à l'arrière de l'ensemble de ses dessins et de son installation vidéo élaborée en pyramide sur quatre écrans - et tente de capter les forces sociales à l'œuvre actuellement en Iran. En jonglant avec l'idée de célébration, à laquelle il fait une double allusion (les 2500 ans de monarchie commémorés à Persépolis en 1971 par le Shâh et les 30 ans de la Révolution islamique célébrés en février 2009), Mamali Shafâhi, installé en France depuis 2005, s'interroge sur la notion complexe de «sentiment national».

En Iran, l'appartenance à la mère patrie est nourrie par un grand nombre de liens, dont l'art et la poésie ne sont pas les moindres. Mais cette appartenance

est parfois orchestrée par d'autres biais comme la carte géographique, qu'il arrive de découvrir au détour d'une rue. Téhéran étant devenu célèbre pour ses peintures murales. C'est en traquant ces fresques que je suis tombée un jour sur un planisphère peint sur la façade de la Faculté de géographie. Ce planisphère était centré sur l'Iran, dont les frontières étaient rehaussées de contours blancs, et éclipsait le continent américain (Illustration 3). Car, quelle est l'idée fondamentale d'une carte? C'est «*la vision simultanée d'un territoire dont la perception directe est impossible par définition*».[1] Pour satisfaire aux exigences d'un Etat moderne, il importe de le représenter à la fois totalement, exactement et unitairement. Mais, ce qui compte, dans la carte, c'est moins son «objectivité» (elle est empreinte d'idéologie) que la valeur attribuée à sa configuration. Cette valeur est et ne peut être que culturelle. Les projections dont je l'enrichis, les analogies que je fais spontanément résonner à son propos font partie intégrante de ma perception. La France d'aujourd'hui est exprimée par un hexagone qui allégorise, pour les Français, le caractère clos et parfait d'un équilibre atteint à travers des siècles de vicissitudes. En Iran, la sensibilité à la forme territoriale est inculquée également dès l'enfance et repose sur le dessin d'un noble animal: le chat. Ce chat est assis, ses deux oreilles dressées, la queue repliée devant lui, telle est l'image mentale que les Iraniens ont de la forme de leur territoire.

La carte géographique de l'Iran, riche en associations, est donc centrale dans cette exposition de Mamali Shafâhi. Elle apparaît parfois en blanc dans sa vidéo, comme inconsistante, vide. Il manque à cette carte ce qui par excellence caractérise le territoire: son étendue, son épaisseur et sa perpétuelle métamorphose. Toute carte est un filtre. Elle s'affranchit des saisons, ignore les conflits, ne prend pas non plus en compte les mythes ou le vécu, fût-il collectif, qui lie une population. Mais elle restitue un point de vue: le regard vertical des dieux et leur ubiquité, contrairement au paysage, qui, à l'horizontale, s'offre à l'œil des hommes.

> Mamali Shafâhi arrime son œuvre à la carte géographique de son pays - qui apparaît en leitmotiv à l'arrière de l'ensemble de ses dessins et de son installation vidéo élaborée en pyramide sur quatre écrans - et tente de capter les forces sociales à l'œuvre actuellement en Iran.

Pour conclure, je soulignerai l'importance du corps et de la sensation, qui me semblent être des éléments clés et continus dans l'œuvre de Mamali Shafâhi. Le jeune artiste iranien fait une synthèse, dans son installation vidéo, de



Illustrations 2, Photo de Kanako Sazaki



Illustration 3: Planisphère peint sur la façade de la Faculté de géographie (Université de Téhéran). Rue Vesâl-e Shirâzi, avant le parc Lâleh, Téhéran, 2009.

Photo: Alice Bombardier

Toute carte est un filtre. Elle s'affranchit des saisons, ignore les conflits, ne prend pas non plus en compte les mythes ou le vécu, fût-il collectif, qui lie une population. Mais elle restitue un point de vue: le regard vertical des dieux et leur ubiquité, contrairement au paysage, qui, à l'horizontale, s'offre à l'œil des hommes.

l'histoire de l'animation télévisée de son pays. Des séries télévisées datant du Shâh (avant la Révolution de 1979) et des films d'animation qui ont bercé son enfance en Iran, dans les années 1980, ponctuent notre parcours visuel. Le jeune artiste a inséré, en outre, des extraits de l'ensemble des performances vidéo qu'il a effectuées jusqu'à présent. De ces différentes synthèses, la sensation ne semble pas seulement survenir du jeu libre et désincarné de la couleur, mais surtout, du corps, fût-il filmé à l'état de chair (la viande dans la vidéo). Gilles Deleuze a écrit: «*La sensation [...], c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation [...]. A la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre*».[2] Ceci me semble constituer un éclairage pour la lecture de la vidéo de Mamali Shafâhi.

Alice Bombardier
A l'occasion du vernissage de l'exposition, le 27 mars 2010

***

Les artistes iraniens sont nombreux à Paris; l'attrait de la ville est encore puissant avec sa tradition artistique fort ancienne, ses nombreuses galeries et musées dévolus à l'art moderne et à l'art contemporain le plus expérimental. A Paris, l'art venu d'Iran est omniprésent depuis des décennies: musique, peinture, calligraphie, littérature, cinéma; des liens culturels électifs existent entre les deux

peuples iranien et français et rares sont les périodes où il n'y a pas de manifestation artistique iranienne ici ou là, traditionnelle ou au diapason de ce qui se fait de plus contemporain. D'autre part, de nombreux étudiants iraniens viennent acquérir des diplômes artistiques dans les universités françaises.

Mamali Shafâhi est un jeune artiste qui après des études de photo à Téhéran est venu en France où il a reçu un complément de formation en audiovisuel/multimédia, avant de désormais se consacrer au développement de son œuvre. Il vit principalement à Paris, retourne volontiers en Iran mais a par ailleurs un certain nombre de projets d'expositions et de résidences à Londres et à New York, bref il conduit une vraie carrière d'artiste.

Il a donné pour titre à son exposition, *Wonderland (2500 years of celebration)*; cela fait référence à l'histoire de la Perse, longue histoire d'un puissant empire devenu l'Iran et célébrée avec pompe à Persépolis en 1971. *Wonderland,* ce terme qui littéralement peut se traduire en français par *le pays des merveilles* ou *le pays merveilleux* donne le ton quelque peu ironique de l'exposition dont on perçoit aisément qu'elle oscille entre deux pôles: nostalgie et kitsch. Nostalgie du pays quitté par Mamali Shafâhi, avec notamment cette présence lancinante du territoire iranien sous la forme des cartes géographiques. La carte est ici une silhouette sommaire et il est possible de lui affecter différents sens, elle est une représentation, elle est une vision icarienne du pays ou du territoire tel qu'il n'existe finalement pas (la carte n'est jamais qu'une image, un symbole) mais dans lequel on est, dans lequel on vit ou duquel on vient. Elle est également un découpage du monde effectué et imposé au fil des siècles, avec des frontières et tout ce qui est au delà, avec tous ceux qui sont au-delà, les autres, ceux qui ne sont pas les mêmes, les étrangers. Elle est certes aussi l'outil des nationalismes, mais ici c'est sans doute simplement une image, un souvenir de famille, celle dont vient Mamali Shafâhi. La carte est donc omniprésente dans l'œuvre de Mamali Shafâhi, rappel de ce qu'il fut, de ce qu'il est malgré l'éloignement, de ce qui lui manque toujours un peu, amulette, fétiche, fierté. Elle est l'image du merveilleux (*Wonderland*) à jamais perdu de l'enfance et par celui qui s'est éloigné, un peu ou à jamais.

La carte est ici une silhouette sommaire et il est possible de lui affecter différents sens, elle est une représentation, elle est une vision icarienne du pays ou du territoire tel qu'il n'existe finalement pas (la carte n'est jamais qu'une image, un symbole) mais dans lequel on est, dans lequel on vit ou duquel on vient.

Et puis le kitsch: un accrochage à profusion sature la petite galerie Nicolas Silin, ce à quoi s'ajoutent ces excès de brillance, de doré et d'argenture, de couleurs vives et un peu acides, dont le vert du drapeau iranien. L'exposition tapisse les murs d'images: photos, photomontages, collages, caissons lumineux, le plus souvent avec des cadres rococo tels qu'on en trouve partout en Iran. Il est certes beaucoup question de l'Iran mais aussi de MOI-JE, moi Mamali Shafâhi, donc *d'autoportraits décalés* où se mêlent ce MOI-JE et un Iran topographique, historique, actuel et social, à travers une multitude de photos (les 2500 dessins et 2500 ans dont parle Mamali Safâhi) de provenances multiples, émanant de la vie quotidienne de l'Iran d'aujourd'hui ou d'hier mais également



Mamali Shafâhi, Wonderland series, 2010 collage, cadre lumineux 120 x 80 cm



Mamali Shafâhi, Wonderland, 2010, extrait vidéo.

d'ailleurs, du monde qui travaille l'Iran.

L'image chez Mamali Shafâhi est une image de photographe qui ne le positionne pas tant comme photographe que comme prédateur d'images. Ces images sont une matière première dans lesquelles il puise sans vergogne. Ce qu'il montre sont très souvent des captures d'écran, celui du Web, c'est-à-dire du monde avec sa définitive incompréhensibilité, avec en concomitance le pire et le meilleur, le vil et le merveilleux, l'espoir et le désespoir. *Wonderland* c'est donc à la fois l'Iran et le monde tels qu'ils se donnent à percevoir sur nos écrans, telles ces vidéos prises au vol avec les téléphones mobiles, Iran et monde pixellisés où les pixels sont devenus signes autant qu'esthétique. Nous sommes donc loin de la belle photo ou de la belle image, le monde est *wonderfull* en même temps qu'épouvantable.

La question qui se pose, sans recevoir de réponse cohérente ni convaincante, est celle-ci: où sommes-nous en matière d'art avec ce jeune iranien? Ici, à Paris, il montre ce qu'est son monde, celui qu'il perçoit, celui qu'il recompose à partir de son Iran natal, et tel est le cas avec l'installation vidéo pyramidale, une sorte de ziggurat contemporain, où quatre écrans sont superposés et diffusent une non histoire ou un scénario sans réelle narration fait de bribes, images saisies au vol, images collages qui nous disent également que cet art ancré dans l'Iran est un art sans frontières, même si les cartes géographiques sont omniprésentes bien que figées, comme les cartes des cabines des avions longs courriers qui jamais ne verdissent au printemps ni ne roussissent à l'automne, où la mer est définitivement bleue, cartes de territoires terriblement abstraits de la mise à distance écranique

Le contenu des vidéos renvoie au passé iranien comme au présent de Mamali

Shafâhi, bribes de l'enfance, de films d'animation, extraits de ses performances où s'expose le corps en tant que médium. Comme pour les photos, la vidéo échappe à toute esthétisation, ne serait-ce celle de l'absence d'esthétique… qui finit par être une esthétique, selon la théorie institutionnelle développée par Arthur Danto.

> Il s'agit à la fois d'art ancré dans l'Iran et d'art qui se joue des cartes et des frontières pour être tout simplement un art d'aujourd'hui, celui d'une *post humanité* structurée tant par la tradition locale, l'appartenance à une culture, que par le Web.

Certes la présence lancinante, voire pesante des cartes d'Iran, l'autoportrait qui n'en est pas un et un kitsch très iranien, d'un point de vue français, suscitent une vraie curiosité quant à espérer discerner ce qu'il en est de l'art iranien contemporain, mais la déception est là, ou bien son contraire, car il s'agit à la fois d'art ancré dans l'Iran et d'art qui se joue des cartes et des frontières pour être tout simplement un art d'aujourd'hui, celui d'une *post humanité* structurée tant par la tradition locale, l'appartenance à une culture, que par le Web. En 2009, il y avait eu cette exposition remarquable, à la galerie Thaddaeus Ropac de Paris, *Raad O Bargh, 17 artists from Iran*, qui présentait un certain nombre d'aspects de la diversité en même temps que la qualité et l'actualité de l'art contemporain iranien. Nul doute que Mamali Shafâhi y aurait trouvé sa place, contribuant ainsi à compléter ce panorama d'un art qui se développe souvent hors limites cartographiques. ■

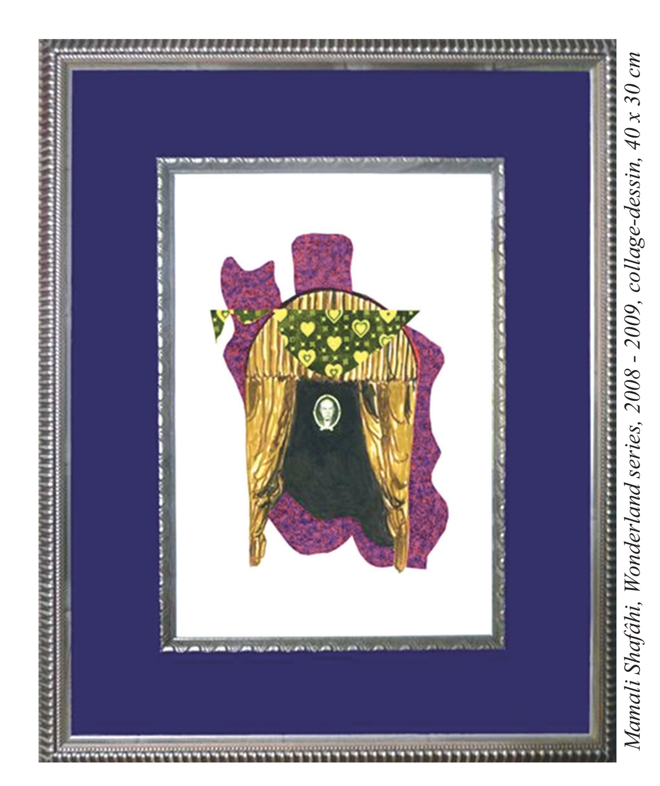
Jean-Pierre Brigaudiot

---

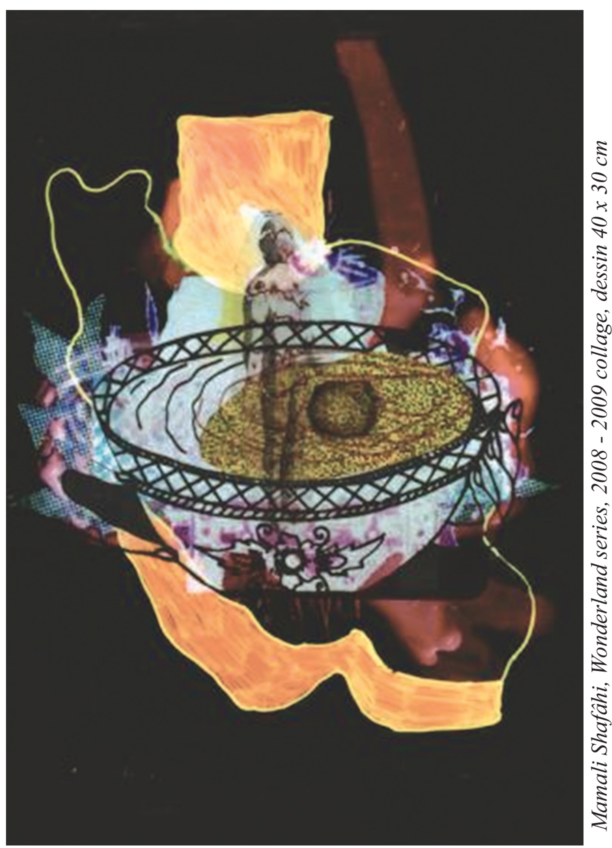
* Galerie Nicolas Silin, 6 rue Chapon, 75003 Paris

1. André Corboz, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Les éditions de l'imprimeur, Paris, 2001.

2. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002.



Mamali Shafâhi, Wonderland series, 2008 - 2009, collage-dessin, 40 x 30 cm



Mamali Shafâhi, Wonderland series, 2008 - 2009 collage, dessin 40 x 30 cm

L'histoire du théâtre moderne persan (1870-1980)

(2ème partie)

Touradj Rahnema
Traduit de l'allemand par
Shekufeh Owlia

Le théâtre moderne iranien est redevable à Ahmad Dehghân, directeur de l'une des troupes célèbres de Téhéran dans les années quarante, de plusieurs œuvres. Passionné de théâtre, il forma plusieurs jeunes dont il avait la responsabilité. Ce qui distingue les efforts de Deghân est le fait qu'il s'efforçait de monter, le plus possible, des pièces persanes. Pour la première fois en Iran, des morceaux de musique visant à critiquer la situation sociale furent joués entre les actes des pièces montées sur scène par ce dernier.

Il est d'ailleurs important de noter que plusieurs dramaturges rédigeant des pièces insistaient qu'elles ne soient que montées par ce dernier: ce fut le cas de *Hâfez* et *Mahmoud Aghâ râ vakil konid* (Élisez M. Mahmoud comme député) écrites par Hedjâzi, *L'empereur dance* rédigée par Halati, ou encore *Les mendiants de Téhéran* de Shabpareh.

Dans les années quarante, plusieurs pièces traitant de thèmes sociaux furent écrites. L'une d'elles fut dédiée à la classe ouvrière; une autre œuvre d'importance capitale est une comédie satirique de Sâdegh Tchoubak intitulée *Toup-e lâstiki* (Le ballon en caoutchouc) que nous aurons l'occasion d'analyser plus en détail. Dans cette pièce, l'auteur dépeint la situation sociopolitique régnant à l'époque des dictateurs et se donne pour but de montrer que, dans un tel gouvernement absolutisme, chacun a peur d'autrui et les hommes se dépersonnalisent. Comme tout autre homme d'Etat de son âge, qui semble davantage être une marionnette qu'un politicien, le ministre de l'Intérieur craint par-dessus tout Sa Majesté dont les photos sont accrochées dans toutes les chambres de sa maison.

Les pas d'un policier marchant de long en large devant la maison du ministre couard marquent le point culminant de l'histoire. Le ministre craint le pire, il croit avoir été placé sous surveillance policière et qu'il sera arrêté d'ici peu. Bien qu'il soit terrifié, il console sa famille et la supplie de rester calme et de ne pas se lamenter sur son sort. Il se dit même que si Sa Majesté est en colère contre lui, c'est le destin qui en a voulu ainsi. Ce qui rend ce dernier d'autant plus triste est le fait qu'il ne trouve aucune raison aux mesures prises par l'empereur. Voyons cependant quelle est la situation en réalité: «*Le policier: Excellence, ma femme travaille depuis plus de dix ans dans la maison du colonel Boland-Parvâz. Elle*

lave, cuit; bref fait tout ce qu'on lui ordonne! En plus, j'ai un fils âgé de cinq ans qui l'aide dans tout ce qu'elle entreprend. Il était en train de jouer là-bas hier quand il a vu un ballon en caoutchouc qui traînait par terre. Il s'en est aussitôt emparé et a joué avec sur le chemin du retour, mais l'a lancé ensuite par inadvertance par-dessus la clôture. C'est ainsi que le ballon a pénétré dans le territoire de votre Excellence. Je suis maintenant venu le récupérer.»

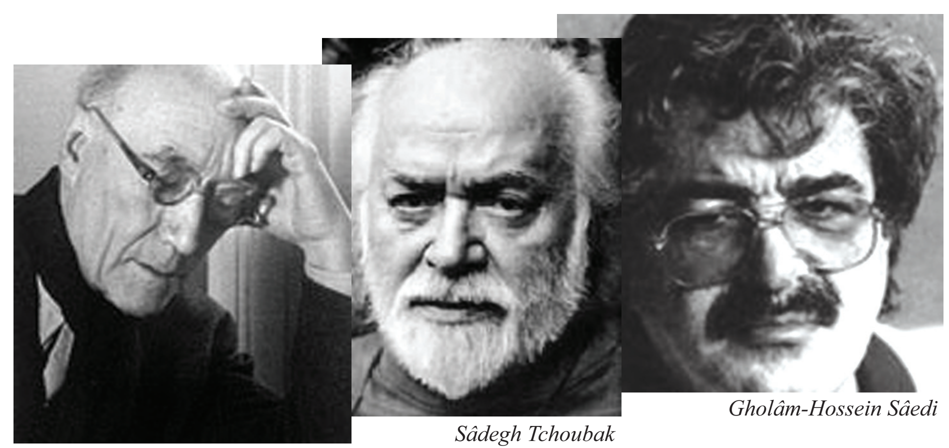
Quoi qu'elle fût de très courte durée, l'ambiance relativement démocratique des années quarante entraîna un essor culturel sans pareil et les pièces de théâtre iraniennes connurent un grand succès. Ce ne fut qu'en 1952 que les membres de Saadi, dernière troupe réputée de Téhéran, furent contraints d'abandonner leurs activités. Cet événement marqua la fin de toute activité théâtrale prolifique du pays pour de longues années.

Au début des années soixante, quelques troupes de théâtre reprirent leurs activités, alors que la censure de la police secrète reprenait de plus belle. Axées sur la politique contemporaine, plusieurs pièces ne furent jamais montées alors que d'autres, dont plusieurs passages traitaient de problèmes sociaux, furent coupées et donc jamais présentées dans leur intégralité. Ceci fut le destin de la quasi-totalité des pièces qui furent produites durant cette période de quarante ans. En dépit de tous les problèmes énumérés ci-dessus, ces mêmes années virent l'essor de jeunes dramaturges, dont Gholâm-Hossein Sâedi connu sous le nom de plume de *Gohar Morâd*[1], qui rédigèrent des pièces de grande valeur littéraire.

Quoi qu'elle fût de très courte durée, l'ambiance relativement démocratique des années quarante entraîna un essor culturel sans pareil et les pièces de théâtre iraniennes connurent un grand succès.

[…] Les premières tentatives littéraires de Sâedi consistent en cinq pièces d'un acte qui reflètent le conflit des constitutionalistes contre le règne absolu de la dynastie qâdjâre à la fin du XXe siècle. *Nane Ensi* (La mère Ensi) et *Bâmhâ zir-e bâmhâ* (Les toits et ceux qui vivent en-dessous) firent l'objet de critiques élogieuses.

Dans la première pièce, l'auteur décrit la vie d'une vielle femme dont le fils est policier à l'époque des insurrections populaires. Les passants qui, durant de longues années, ont acheté les patates cuites de la mère Ensi, la regardent soudain d'un mauvais œil. Pour



Mohammad Hedjâzi — *Sâdegh Tchoubak* — *Gholâm-Hossein Sâedi*

commencer, elle ne comprend pas pourquoi depuis un certain temps, les affaires vont mal pour elle. Lorsqu'elle en découvre la raison, elle décide de ne plus laisser son fils rentrer à la maison. Le fils reconnaît alors sa faute et se range, sans hésiter, du côté des constitutionalistes combattants. Sans surprise, les affaires de la mère reprennent de plus belle après cette conversion. A la fin, les policiers qui surgissent soudain et s'apprêtent à arrêter la vieille dame se voient confrontés à une foule insurrectionnelle.

La pièce de Sâedi intitulée *Mère Ensi* ressemble vaguement à certaines pièces de Brecht dont *La mère*[2] qui traite essentiellement de la résistance des gens modestes au régime dictatorial. Sa pièce en un acte intitulée *Bâmhâ zir-e bâmhâ* (Les toits et ceux qui vivent en-dessous) a pour thème un jeune homme qui, en dépit de ses maux de pieds, combat des policiers autocratiques.

Au début des années soixante, quelques troupes de théâtre reprirent leurs activités, alors que la censure de la police secrète reprenait de plus belle. Axées sur la politique contemporaine, plusieurs pièces ne furent jamais montées alors que d'autres, dont plusieurs passages traitaient de problèmes sociaux, furent coupées et donc jamais présentées dans leur intégralité.

Son œuvre la plus réussie est de loin *Tchoub be dasthâ-ye Varazil* (La révolte à Varazil) qui traite d'un problème d'envergure mondiale. Varazil, nom d'un village imaginaire situé on ne sait trop où en Iran, est assailli par des sangliers. Le maire convoque les habitants afin de tenir conseil sur les moyens de lutter effectivement contre ce fléau. Un habitant a alors soudain un éclair de génie qui passe bien vite de la théorie à la pratique: il faut demander conseil aux habitants du village voisin. Les représentants du village reviennent avec de bonnes nouvelles: ils auraient appris, entre autres, que Mosjeu, habitant du village voisin, serait prêt à leur livrer deux chasseurs les obligeant, en retour, à leur donner vivres et couvert.

Comme convenu, les chasseurs arrivent à Varazil avant le crépuscule pour tuer les sangliers, tâche qu'ils effectuent à merveille. [...] Après cela, les villageois espèrent se débarrasser des chasseurs. Ils essaient tout d'abord de les expulser, mais finissent par céder quand les chasseurs menacent de tous les massacrer et de raser leur village. [...]

Le régisseur, auteur dramatique et critique de théâtre Bahrâm Beyzâï est une autre étoile du théâtre contemporain persan. Il est notamment réputé et ce, même à l'étranger, pour ses films intitulés *Ragbar* (Averses) et *Le corbeau* qui furent couronnés de prix divers. Dans les années soixante, il rédigea neuf pièces de théâtre dont, entre autres, *Pahlavân Akbar mimirad* (Akbar le champion meurt) (1965) qui fut la plus célèbre. Elle raconte l'histoire d'Akbar, grand lutteur, de loin beaucoup plus fort que tous ses adversaires. Son entraîneur qui avait décelé son talent, alors qu'il était jeune et vivait avec des nomades, l'avait emmené en ville afin de lui donner une formation de lutteur. Ce jeune homme franc et serviable était toutefois très solitaire, ce qui le poussait à s'enivrer de temps à autre.

En rentrant chez lui un soir, Akbar aperçoit une vieille dame pleurant auprès d'une fontaine. Lorsqu'il s'enquiert de la raison de ses larmes, elle lui confie que son fils, lui aussi lutteur de profession, ne tient pas tant à remporter la victoire qu'à obtenir la main d'une jeune fille qui l'aime, mais qu'il ne peut épouser en raison de la différence de leurs classes

sociales. Seule une victoire pourrait changer l'avis du gouverneur qui permettrait alors à sa fille d'épouser son fils. Très touché par cette anecdote émouvante, Akbar tâche de consoler la vieille dame en lui rassurant que son fils remporterait sûrement la bataille, vu que le champion se faisait vieux. Soulagée, cette dernière se précipite auprès de son fils pour lui annoncer ce qu'elle vient d'entendre.

A partir de ce moment, Akbar est en proie à une lutte intérieure qui le ronge sans cesse. D'un côté, il a promis à la vieille femme que son fils remporterait la lutte contre lui; de l'autre, sa réputation est en jeu. Il pense même quitter le pays pour quelque temps mais se rend bien vite compte à quel point cette idée est insensée: on raconterait qu'il aurait fui par peur. Il était également absurde de perdre la lutte car tout le monde savait qu'il était de loin plus fort que son adversaire inexpérimenté.

Faute de trouver moyen de sortir du dilemme dans lequel il se trouve, mais voulant tout de même tenir sa promesse, il plonge dans le désespoir. La mort semble être la seule voie qui lui reste. Akbar se trouve alors face à la mort, symbolisée dans la pièce par une figure habillée de noir qui rôde sur la scène dès le début de l'œuvre en question. Il accepte son destin avec sang-froid, trouvant ainsi une fin mystérieuse comme le font bien souvent les héros. Avant cela, il prend soin de remettre son brassard au jeune homme amoureux afin que le titre de champion lui revienne dorénavant.

Cette pièce que Beyzâï adapta pour la scène se base en réalité sur une célèbre légende persane. Nulle mention n'est faite du lieu ni de l'époque où la pièce se déroule; le spectateur avisé devine toutefois qu'elle traite du règne des Qâdjârs au XIXe siècle. Le langage élevé, voire rythmé de ce chef-d'œuvre mystique qui intègre également des éléments fantastiques convient parfaitement au caractère du héros étant donné que ce dernier figure parmi les personnages principaux. Impressionnants aussi sont les passages décrivant les rencontres entre les deux lutteurs. ■

À suivre...

Akbar le Champion meurt, que Beyzâï adapta pour la scène, se base en réalité sur une célèbre légende persane. Nulle mention n'est faite du lieu ni de l'époque où la pièce se déroule; le spectateur avisé devine toutefois qu'elle traite du règne des Qâdjârs au XIXe siècle.

1. (1935-1986)
2. Die Mutter



Photo de la pièce de Pahlavân Akbar mimirad *(Akbar le champion meurt), octobre 1968*

Photo: Rahmân Ghabeh Zarin

L'Espoir d'André Malraux: roman de guerre

Dr. Mehdi Heidari
Nâzanin Ramezâniân*
Université Azâd Islâmique de Téhéran

De nombreux écrivains ont été inspirés par la guerre dans leurs écrits, surtout ceux l'ayant vécue de l'intérieur tels Malraux ou Céline. Ces derniers ont été confrontés à des situations d'horreur et on peut considérer qu'écrire fut pour eux un exutoire, une façon de prendre du recul par rapport aux moments d'atrocité vécus, et également de les faire revivre à travers l'écrit pour mieux les comprendre, mieux les juger.

La guerre a certainement bouleversé la littérature, sa façon d'écrire et d'être conçue. En effet, les écrivains vont chercher à témoigner de leur aventure à travers leurs écrits, la littérature devenant alors un moyen de communication et d'information.

La plupart d'entre eux ont écrit des notes pendant leur expérience de guerre. Ces notes ont ensuite été un support important pour leur témoignage, qui a donc bénéficié d'une importante précision réaliste.

Par rapport à d'autres formes de témoignage, celle du roman est généralement choisie pour ce thème car elle fait appel à l'imagination du lecteur qui se sent alors plus impliqué dans le récit: il se crée tout un univers autour de l'histoire, comme s'il l'avait vécu lui-même au premier plan.

On parle alors de "roman de guerre": on cherche à raconter en créant une histoire fictive autour d'une histoire réelle, celle vécue par l'écrivain. Il ne s'agit pas d'occulter les vrais moments vécus par l'écrivain, au contraire, c'est ce qu'il souhaite retranscrire le mieux possible dans ses écrits. Ces "romans de guerre" ont connu leur essor après la Première Guerre mondiale: entre 1919 et 1930. En effet, de nombreux intellectuels et hommes de lettres participèrent à cette première guerre et ils ressentirent au retour le besoin urgent de témoigner de leur expérience, vécue de façon différente par chacun.

Cette analyse met en lumière la mise en œuvre de la narration et montre que l'écriture du roman va par là même être modifiée. Dans ces "romans de guerre", les structures narratives et le style d'écriture vont être reconsidérés afin qu'ils puissent se rapprocher le plus possible de l'effet escompté, c'est-à-dire la transcription authentique des moments vécus au front.

La poétique du roman de guerre

La plupart des écrivains ont donc choisi la forme du roman pour témoigner de leur expérience. Concernant les temps utilisés, certains opteront pour le présent: le récit se rapprochera alors de l'article de journal. D'autres préféreront le passé, pour en faire une sorte de mémoire. Dans cet article, nous utiliserons l'expression de "chronique romancée" pour désigner ces deux genres. D'autres écrivains se rapprocheront du roman traditionnel: dans ces récits, la guerre passe au second plan et l'expérience vécue est reconstruite.

La forme de la "chronique romancée" ressemble à un témoignage personnel, peu travaillé, écrit pour la plupart pendant et après la guerre. Il y a un sentiment d'urgence dans ces récits. Les notes ont été prises lors du combat, comme un moyen d'échapper à l'atrocité environnante, de mieux l'endurer et la comprendre. André Malraux pour sa part, pèse les pour et les contre de la guerre dans ses récits, cherchant, en plus de témoigner de son expérience, à "transformer en conscience" son vécu, et donc à faire réfléchir le lecteur lui-même sur le sens et les enjeux de la guerre.

Les écrivains cherchent à ce que leurs récits soient les plus authentiques et les plus réalistes possibles.

Le récit se doit alors d'être structuré et d'avoir un sens logique. Il y a également certains instants vécus, d'une importance personnelle particulière, que les écrivains chercheront à mettre en valeur. On parle alors de "mise en scène", terme employé par Malraux.

Il existe également une certaine relation entre l'auteur et le lecteur. L'auteur s'adresse au lecteur par le biais de simples avant-propos ou de dédicaces, ainsi le lecteur peut être amené à réfléchir aux conséquences et aux enjeux de la guerre. Ces notes qui ont pour destinataire direct le lecteur peuvent le toucher, et lui faire prendre conscience de la guerre.

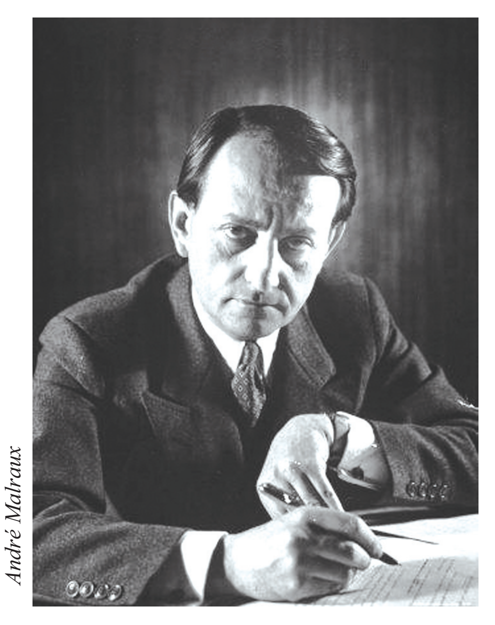
Concernant la narration, on observe ce que l'on appelle une "restriction du champ narratif". Les récits étant des témoignages, ils sont, pour la plupart, contés à la première personne. On ne connaît que le point de vue du narrateur, un point de vue qui est donc interne. Le champ narratif est ainsi restreint dans le sens où ce qui se passe autour de ces hommes demeure inconnu aux yeux du narrateur comme à ceux du lecteur. Ceci est aussi une marque d'authenticité: les soldats au front, confinés dans leurs tranchées ou leurs abris, ne savaient pas ce qui se passait autour d'eux. Le lecteur est donc impliqué de façon réaliste dans le récit, récit qui a généralement pour principal but de retranscrire la vérité des combats perçus par l'auteur. Si l'auteur a, comme Céline, une vision négative de la guerre, il usera de termes péjoratifs dans ses discours. L'auteur cherche donc à persuader moralement à travers un vocabulaire bien choisi.

Les personnages du roman sont impliqués dans cette persuasion morale de l'auteur. Leurs discours illustrent, à travers des conversations et des réflexions communes et de façon différente pour chaque personnage, la position de l'auteur sur la guerre. On pourrait parler de polyphonie. Dans ce genre de roman, l'écrivain cherche à rester le plus proche possible de la réalité tout en gardant un esprit structuré, ce qui n'est pas tâche aisée au regard du caractère instructuré de la guerre. Il s'agira donc d'organiser les éléments et de ne garder que l'essentiel de ce qui est significatif aux yeux du lecteur.

La chronologie des romans de guerre est également un aspect à relever. On ne trouve que rarement des précisions sur les dates ou les lieux des actions. La structure "spatio-temporelle" est donc imprécise. Pour ces écrivains, ces précisions n'ont qu'une importance minime. Mais cette imprécision peut aussi être voulue par l'auteur afin de mettre en valeur la perte de la notion du temps dont les soldats peuvent être victimes à cause de leur isolement. Cela dit, certains écrivains se sont servis de leurs notes prises quotidiennement au front pour dater les événements de leur roman. Dans ce cas, le roman se rapproche d'une chronique journalière.

> Par rapport à d'autres formes de témoignage, celle du roman est généralement choisie pour décrire la guerre car elle fait appel à l'imagination du lecteur qui se sent alors plus impliqué dans le récit: il se crée tout un univers autour de l'histoire, comme s'il l'avait vécu lui-même au premier plan.

Parmi les nombreux romans de guerre, on peut citer *L'Espoir* de Malraux. Il s'agit d'une vaste chronique guerrière publiée sous forme de roman, une chronique, puisque les événements sont datés. L'auteur cherche à y retranscrire son expérience, tout en incitant le lecteur et lui-même à la réflexion. Pour Malraux,


André Malraux

la guerre apparaît comme un moyen de changer les conditions de vie des paysans. La dernière alternative pour résoudre les conflits sociaux quand les mots ne suffisent plus. Il s'agit d'une "*lutte commune contre la barbarie"*. Écrire pour Malraux relève de la révolte. On peut alors voir de nombreuses interrogations posées à travers ses personnages sur l'usage de la guerre.

André Malraux pour sa part, pèse les pour et les contre de la guerre dans ses récits, cherchant, en plus de témoigner de son expérience, à "transformer en conscience" son vécu, et donc à faire réfléchir le lecteur lui-même sur le sens et les enjeux de la guerre.

Concernant les variétés de styles utilisées dans les livres de guerre, on remarque généralement des phrases brèves, avec peu d'adjectifs et des verbes de mouvement. La lecture de ces phrases est rapide et on retrouve ce sentiment d'urgence et de fuite dans ces phrases peu travaillées. Par contre, dans les moments graves de la guerre, où il y a présence de la mort, les phrases se font plus longues et relèvent presque de la poésie.

Cette variété de styles est donc recherchée et voulue par l'auteur pour décrire et accentuer les différentes étapes de la guerre.

Pour montrer la diversité des milieux sociaux impliqués dans cette guerre, Malraux joue sur le vocabulaire, le ton, la syntaxe des personnages. L'ouvrier aura alors un vocabulaire relevant de l'argot, tandis que le bourgeois usera de phrases soutenues, ayant un vocabulaire plus riche, ce qui accentuera l'effet d'authenticité et de réalisme.

Des techniques cinématographiques seront empruntées par Malraux pour ses romans: passage d'un lieu et d'un personnage à un autre, actions se passant au même moment mais dans des lieux différents, etc. Il y a également des scènes de visions panoramiques suivies de plans rapprochés. Ces effets rendent plus vivant le récit et permettent au lecteur de visualiser parfaitement l'ensemble du déroulement d'une scène.

Dans les scènes de son roman *L'Espoir*, Malraux utilise les personnages pour raconter ses expériences, ses réflexions et ses doutes vécus. Il est important pour lui d'avoir des personnages aux convictions divergentes. Le résultat en est un récit polyphonique dont le but est de comprendre et de faire comprendre la guerre. L'opinion du lecteur, formée au fil de la lecture, est toujours remise en question par les différents dialogues et points de vue des personnages. C'est en particulier l'écriture à double tranchant de Malraux qui permet ce questionnement sur la guerre. On observe cependant d'autres auteurs nettement plus révoltés, qui condamnent la guerre avec plus de force.

L'analyse de la guerre sous ses différents aspects

Les écrivains cherchent tous à retranscrire dans leurs romans la vérité des combats perçus, mais ils ont des façons différentes de percevoir et concevoir cette guerre. Cette différence passe en premier lieu par le choix des personnages. Céline choisit pour personnage principal un homme de la foule, un petit homme du *«peuple d'en bas»* prénommé Bardamu. Malraux, quant à lui, donne la parole à Garcia, un intellectuel de la société espagnole. Ces choix dénotent déjà une différence de conception de la guerre: pour Céline, la guerre peut toucher tout individu, même ceux qui n'ont aucun lien avec l'aspect stratégique d'une guerre. Bardamu, lui, entre de plain-pied et avec soudaineté dans cette guerre. Céline pointe ainsi du doigt les méthodes utilisées pour engager la population et lui faire vivre l'horreur de la guerre. Il montre comment les autorités envoient de simples gens à la guerre, même ceux qui ne l'ont pas voulue. Garcia, au contraire, part en guerre suite à une démarche consciente et réfléchie. Il se veut prêt à l'action pour conserver les valeurs morales.

Pour Malraux, la guerre est en même temps positive et négative, il l'analyse et cherche à en comprendre le sens, alors que la vision célinienne de la guerre est totalement négative. Pour lui, la guerre n'est qu'une simple boucherie humaine qui révèle la bestialité des hommes, dans une révélation qui ne mène à rien. Pour Malraux, la guerre n'est pas une fatalité, mais une simple alternative pour faire changer les choses, il faut donc y découvrir une signification nouvelle.

On a donc deux conceptions assez différentes de la guerre chez ces deux auteurs: une conception négative pour Céline, une conception principalement positive pour Malraux, mais qui réserve quand même une part à l'expression de son atrocité. Ces conceptions sont probablement le fruit de deux visions différentes de l'homme: Céline est pessimiste. Il estime que l'homme est doté d'une logique autodestructrice qui se révèle dans la guerre. Malraux, lui, a une vision positive de l'homme. L'homme évolue et grandit à chaque nouvel événement, ainsi la guerre, qui permet d'entrer dans une nouvelle étape humaine, est un nouvel état d'esprit. Céline ne croit pas en un avenir meilleur pour l'homme, l'alternative de la guerre lui semble donc inutile, tandis que chez Malraux il y a une foi profonde en de meilleurs lendemains, qui selon lui seront obtenus uniquement en luttant contre toutes formes de barbarie. Les deux auteurs sont cependant unanimes sur un point: d'autres guerres éclateront inévitablement dans l'avenir.

> Céline choisit pour personnage principal un homme de la foule, un petit homme du *«peuple d'en bas»* prénommé Bardamu. Malraux, quant à lui, donne la parole à Garcia, un intellectuel de la société espagnole. Ces choix dénotent déjà une différence de conception de la guerre.

Pour Céline, le mal fait partie de l'instinct chez l'humain, il se résoudra donc facilement à faire la guerre lorsqu'une autre solution ne sera pas envisageable. Pour Malraux, la guerre est un recours politique pour résoudre les problèmes les plus compliqués.

Concernant la problématique de la révolte, celle-ci est présente chez les deux auteurs mais pour Céline, elle s'élève contre la guerre, alors que chez Malraux,

la révolte a le même but que la guerre, c'est-à-dire l'amélioration des conditions de vie des hommes. Ces deux révoltes diffèrent également de par leur construction: Malraux exprime un engagement, tandis que Céline va à l'inverse montrer que la guerre efface tout engagement, qu'elle déshumanise. Céline construit un antihéros au travers duquel il exprime sa révolte, en montrant un homme lâche, qui n'espère que sauver sa vie.

Les styles d'écritures peuvent être peu travaillés pour montrer le chaos de la guerre, comme les phrases courtes qui traduisent la rapidité ou la fuite. D'autres moments seront décrits au travers de styles d'expression se rapprochant du lyrisme, pour mettre en valeur les moments tragiques et graves.



Les deux auteurs dénoncent l'exploitation des hommes. Tous deux sont contre le sacrifice des pauvres pour les riches. Pour Malraux, les riches comme les pauvres, tous doivent travailler à l'établissement d'une société libre. Pour Céline, c'est surtout une révolte contre le travail: pour lui, le travail n'est pas une valeur, c'est uniquement un autre moyen d'aliénation des hommes.

Critiques de *L'Espoir*

L'Espoir de Malraux fut soumis à critique après sa parution et celle-ci fut dans l'ensemble élogieuse. Mais cette critique d'une œuvre relève aussi beaucoup de la sociologie. En effet, de nombreux sociologues se sont intéressés à l'œuvre de Malraux en analysant les opinions de sept courants politiques différents: l'extrême-droite, la droite bourgeoise, le centre littéraire, le centre gauche humaniste, l'humanisme chrétien, la gauche modérée et l'extrême-gauche. On voit que les opinions concernant le roman divergent en fonction de la classe politique, ainsi l'extrême-droite parle d'un univers "sado-masochiste". La droite bourgeoise n'était pas éloignée de ce constat, qualifiant le roman de malsain et morbide. Concernant le centre gauche humaniste et la gauche modérée, la critique se fait moins dure et l'on parle d'admiration de "*la réalisation d'une communauté nouvelle entre les hommes*" et d'une "*expression de valeurs collectives*" dans son roman. Mais en règle générale, les critiques admirent le courage qu'a eu Malraux à traiter du sujet de la guerre dans son roman. Certaines comparaisons ont également été faites avec des œuvres épiques telles que *L'Iliade* d'Homère.

Concernant les dialogues entre les personnages, notamment les

intellectuels, beaucoup de critiques pensent que ces dialogues forment la meilleure partie du roman. Les réflexions, doutes et questionnements font aussi tout l'intérêt du livre.

Mais ce qui troubla le plus les critiques fut le choix de la forme du roman. On le compara à un reportage et l'on parla aussi de témoignage à travers ce roman: l'auteur avait souhaité retranscrire ce qu'il avait vécu par écrit.

Il y eut beaucoup de controverses sur le roman et les critiques étaient nettement divisés en deux groupes: ceux qui voyaient *L'Espoir* comme un livre partisan, un livre de propagande communiste, et les autres, notamment les politiciens de gauche, qui réfutaient cette thèse. On reprocha également à Malraux un certain attrait pour le fascisme et l'hitlérisme, car de nombreuses pages du roman étaient consacrées aux problèmes des chefs, leur situation et leur lourde responsabilité...

Conclusion

Nous avons donc présenté les différentes manières qui ont été employées dans les romans de guerre afin de retranscrire au mieux ce dont l'écrivain voulait faire part à travers ses écrits. Les styles d'écritures peuvent être peu travaillés pour montrer le chaos de la guerre, comme les phrases courtes qui traduisent la rapidité ou la fuite. D'autres moments seront décrits au travers de styles d'expression se rapprochant du lyrisme, pour mettre en valeur les moments tragiques et graves. Les formes de roman utilisées sont nombreuses: certaines se rapprochent du mémoire, d'autres du journal. Mais le but principal est de comprendre et faire comprendre les expériences vécues par l'auteur. Les textes ne sont jamais totalement objectifs, puisqu'ils sont l'œuvre d'une personne qui a vécu la guerre de l'intérieur. Comme nous l'avons vu avec Céline et Malraux, les expériences vécues sont différentes et différemment exprimées. ■

---

* Cet article est issu d'un mémoire de maîtrise intitulé "*L'Espoir* d'André Malraux: roman de guerre".

Références:

- Barbusse, Henri, *Le Feu*, 1916.
- Bonhomme, Béatrice, De Proust au Nouveau Roman" in *Le Roman au XXe siècle à travers dix auteurs*, Paris, édition. Marketings S.A., 1996.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Biet, Christian, Brighelli, Jean-Paul, Rispail, Jean-Luc*, André Malraux, la création d'un destin,* éd. Gallimard, coll. «Découvertes», no 18, 1987.
- Lacouture, Jean, *Malraux*, *une vie dans le siècle,* éd. Seuil, coll. «Points Histoire», 1976. Principale biographie.
- Thomas, Hugh*, La Guerre d'Espagne,* éd. Laffont, 1985.

Critiques littéraires:

- Carduner, Jean*, La Création romanesque chez Malraux,* éd. Nizet, 1968.
- Carrard, Philippe, *Malraux ou le récit hybride*, *essai sur les techniques narratives dans «L'Espoir»***,** éd. Minard, 1976.
- Cruickshank, Jean, *Variations on Catastrophe, some French responses to the Great War*, Oxford, Clarenddon Press, 1982.
- Dorgelès, Roland, *Les croix de bois*, 1919.
- Ducrot, O., et Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979.
- Fitch, Brian T., *Les Deux Univers romanesques d'André Malraux,* éd. Minard, 1964.
- Marion, Denis, *André Malraux,* éd. Seghers, coll. «Cinéma d'aujourd'hui», no 65, 1970.
- Moatti, Christiane, *Le prédicateur et ses masques*: *les personnages d'André Malraux,* Publications de la Sorbonne, 1987.
- Moatti, Christiane, *Profil d'une œuvre,* L'Espoir *de Malraux,* coll. «Profil Littérature».
- Picon, Gaëtan, *Malraux par lui-même,* éd. Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1re éd., 1953.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*. Trd. Française, Paris, Seuil, 1965.
- Kessler-Claudet, Micheline, *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, éd. Nathan, 1998.
- Riegel, Léon, *Guerre et littérature*, 1910-1930, Paris, Klincksieck, 1978.
- Rieuneau, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939,* éd. Klincksieck, 1974. Sur *L'Espoir*: pp. 511-530.
- Thornberry, Robert, *André Malraux et l'Espagne,* éd. Droz, Genève, 1977.

Les origines de l'identité iranienne

Mohammad Ali Eslâmi Nadoushan
Traduit et adapté par
Tâbân Elahi

Il faut retourner à l'aube de l'histoire pour pouvoir étudier l'identité iranienne. L'Iran fait partie de ces quelques vieux pays du monde qui ont connu la continuité historique. En fait, dans notre pays nous avons affaire à deux types d'histoire. L'histoire du point de vue du territoire et l'histoire du point de vue ethnique. La première concerne les peuplades qui, il y a des milliers d'années, vivaient sur des territoires qui prendront plus tard le nom de l'Iran. On les appelle les indigènes. La deuxième débute au moment où les Ariens sont venus s'installer dans ce pays et qu'ils se sont mêlés aux indigènes. Quelques temps plus tard, la première vraie dynastie, celle des Mèdes, prit forme: nous sommes au VIIe siècle av. J.-C.

Depuis lors, l'Iran connaît une sorte de continuité historique basée elle-même sur trois éléments:

1- La géographie, c'est-à-dire, la situation du pays dans l'espace.

2- L'histoire, c'est-à-dire l'ensemble des événements et des faits du passé qui ont marqué l'Iran; ceux-ci étant en grande partie liés à la géographie.

3- Le climat qui est caractérisé par l'insuffisance des précipitations.

A mon sens, le facteur le plus important qui détermine l'iranité est sa géographie: situé entre l'Orient et l'Occident et entouré par d'anciennes civilisations telles que la Chine, l'Inde, l'Egypte et la Mésopotamie, l'Iran a toujours été un pays particulier. Cette position de notre pays a favorisé un enrichissement de sa civilisation mais elle lui a attiré aussi, bien des tracas.

Dès le début de son existence, l'Iran acquit deux particularités: d'abord, il devint fort en matière de défense. Etant constamment menacé d'être attaqué, il apprit à résister, à être toujours prêt à se défendre. Ensuite, de part sa situation géographique, il devint un creuset de civilisations, un haut lieu d'échanges culturels.

Ces deux particularités forgèrent l'identité première de notre pays et les choses demeurèrent à peu près ainsi pendant des siècles… Pour moi, la caractéristique la plus saillante de l'identité de notre pays est la continuité qui marque son histoire et sa civilisation. Même si cette continuité s'est manifestée de façons très différentes selon les époques. La conversion à l'islam même, qui suivit la conquête de Ctésiphon, n'a pu effacer d'un coup l'héritage du passé. L'Iran accepta la nouvelle religion mais continua à préserver jalousement ses racines.

Aux époques lointaines, quand l'Iran était un pays puissant, ce sont les forces armées qui assurèrent son indépendance. Après l'arrivée de l'islam, quand les portes du pays s'ouvrirent et que l'unité du peuple se perdit, c'est la force de la culture qui descendit dans l'arène : le persan dari naquit, le *Shâhnâmeh* apparut et un rempart invisible mais bien solide se dressa autour de l'Iran.

La situation était très différente dans les autres pays envahis par les Arabes car, ayant perdu leur identité, ceux-ci se laissèrent assimiler c'est-à-dire arabiser par leurs conquérants. Prenons l'exemple de l'Egypte. Un grand pays antique de la civilisation pharaonique duquel, il ne reste aujourd'hui plus que des caveaux surmontés de pyramides, prisés par les touristes. Et les autres pays conquis eurent un destin similaire.

Dans la période post-islamique, les Iraniens trouvèrent une bonne solution à ce problème, celle de mêler l'Islam à l'identité iranienne. C'est pourquoi, parmi les différentes branches de l'islam, le chiisme a un caractère beaucoup plus iranien que les autres. A partir des Omeyyades, une grande distance se creusa entre les promesses de la religion et sa réalité profonde. La propagation de la corruption et de l'injustice mêmes, se firent au nom de la religion. Enfin, la vie d'ici-bas et ses plaisirs furent au centre

des préoccupations. Voilà pourquoi la littérature persane abonde en plaintes portées contre l'hypocrisie et le mensonge. Hâfez est le premier de ces mécontents puisque rempli d'inquiétude, il s'écrie: «*Le feu de la fausse dévotion brûlera la religion comme des gerbes.*» C'est parce que la société était anarchique et manquait de sécurité que tant d'exagération et de flatteries, tant d'éloges du pouvoir pénétrèrent dans la littérature de l'époque au point de contaminer également la langue courante. En outre, l'emploi fréquent et par conséquent la prédominance de certaines figures de style telles que l'allusion, la syllepse et la métonymie ont éloigné les mots de leur signification première. Ce n'est donc pas un hasard si, dans ces œuvres, découragement et espoir de délivrance se côtoient.

Depuis cent ans, un troisième facteur est venu s'ajouter aux éléments cités plus haut: il s'agit du modernisme occidental, lequel est entré en Iran en même temps que l'industrie. La Constitution aussi était une institution européenne. Ses partisans ont cherché à exercer, grâce à elle, un contrôle sur la monarchie totalitaire.

C'est ainsi que les trois facteurs dont nous avons parlé se sont réunis: l'islam, l'identité iranienne et le modernisme. Le problème qui se pose actuellement à nous est donc le suivant: dans ce monde grouillant où les choses se passent à une vitesse extraordinaire, où va l'Iran? Mais il faut d'abord s'occuper du problème de la «connaissance» et répondre aux questions suivantes: qui est l'iranien? Quels sont ses acquis? Que veut-il?

La population iranienne est majoritairement composée de jeunes. Ils sont tous nés au cours de ces trente dernières années. Ces jeunes disposent de nouveaux moyens de communication - à savoir internet, le satellite et le téléphone portable – et ont une meilleure connaissance du monde. Cependant, la plupart d'entre eux ne savent rien du passé de l'Iran. L'histoire de notre pays n'a pas été analysée comme il se doit.

Sur le fil de la décision

L'Iran n'a jamais été, comme il l'est aujourd'hui, sur le fil de la décision: ses enfants n'ont jamais été, à ce point, dans l'attente d'une ligne de conduite. Dans un premier temps, le jeune iranien doit regarder son pays d'un œil confiant. Il doit être convaincu que son pays est un grand pays, avec un passé éclatant et d'importantes ressources. Mais aujourd'hui, les Iraniens se trouvent devant une nouvelle épreuve. Le monde entier est en train de vivre la vague du modernisme industriel et le progrès de chaque pays se mesure par le taux de sa production et par son essor industriel. Or, la question est beaucoup plus complexe car c'est la volonté d'un peuple et sa solidité mentale qui sont à la base de tout progrès.

Nous l'avons souligné plus haut, nous sommes face à une combinaison de trois éléments distincts: la pensées religieuse, nationaliste et moderne, l'idéal étant qu'il y ait un équilibre sain entre eux. Notre héritage culturel de 3000 ans peut représenter pour nous un avantage et un privilège ou une impasse. Cela dépend de notre approche. L'essentiel est donc le point de vue, lequel s'appuie sur la pensée. Quant à cette dernière, elle se transforme en action.

De notre réalité historique se dégage un point: la pensée iranienne a toujours eu tendance à la réflexion *ishrâqi* et sentimentale. Nous n'avons pas ici la possibilité d'en énumérer les raisons. Revenons-en donc à la géographie, à l'histoire et au climat. Dans la période post-islamique surtout, certaines ententes entre les Turcs ghaznavides et seldjoukides et le califat de Bagdad eurent pour conséquence, le développement de la pensée mystique. Il est certain que le mysticisme recèle de grands idéaux humains. Il a également donné naissance à de remarquables ouvrages en langue persane. Mais il renferme aussi un risque, celui de choir dans un soufisme aride. Une déchéance qui influence évidemment la vie pratique de son adepte si bien que de grands mystiques comme Sanâï, Mowlânâ et Hâfez s'en sont plaints.

Ce qui conduit les hommes dans la vie est leur faculté de raisonner. Or, dans la littérature persane, la raison a été tantôt admirée et tantôt dédaignée: Ferdowsi commence son recueil au nom de Dieu le Sage et le Rationnel tandis que Hâfez désire se libérer un moment des tentations de la raison. Tout dépendait donc de l'utilisation qu'on en faisait. Le peu d'importance que certains courants de pensée accordaient à la raison avait aussi son explication: on s'en servait pour imposer au peuple, des

gouvernements indignes. Ce qui, plus tard, prit le nom de politique et qui n'est autre que le rationalisme occidental sur lequel est fondé le nouveau monde. Or, celui-ci est aujourd'hui en crise.

L'Iran a su préserver son existence et son nom pendant environ trois mille ans. On peut donc conclure qu'il existe probablement sur ce territoire une force vitale et une essence extraordinaires. Néanmoins, certains le critiquent pour avoir consenti, au cours de son histoire, à des compromis: on lui reproche notamment de s'être humilié en se soumettant aux gouvernements étrangers et en attendant patiemment de longues années dans l'espoir de les assimiler. Nous pouvons également citer quelques caractéristiques que les Iraniens devront tenter de corriger s'ils veulent s'adapter plus facilement au monde actuel. Commençons par la pensée individualiste: c'est à cause de cette caractéristique qu'en Iran, le travail collectif pose problème. Une société où règnent la raison et la sagesse organise son parcours de façon à ce que l'individu trouve son bien dans celui de la communauté et sa prospérité dans celle du pays. Nous sommes encore loin d'une telle société. L'autre caractéristique que les Iraniens devraient apprendre à bannir est leur double face. Imposée par l'histoire, celle-ci s'est répandue à cause de l'insécurité psychologique et sociale qui dominait le pays. Par conséquent, le bien et le mal des choses sont jugés non pas pour ce qu'ils sont mais selon qu'ils seront commis en cachette ou en plein jour. Autre conséquence: la profusion dans le discours de propos exagérés, de flatteries et de serments lesquels finissent par jeter le discrédit sur la parole elle-même. L'inclination à l'exagération constitue également un problème. Une société marquée par le déséquilibre et où la loi a peu de poids est en proie au bouillonnement des sentiments. Tantôt abattue, tantôt exaltée elle est toujours loin du juste milieu. Un état qui en s'intensifiant donne lieu à des complexes. N'oublions pas non plus cette espèce de suspicion qui persiste en nous depuis deux cents ans et selon laquelle les étrangers (les Occidentaux) seraient à l'origine de tout ce qui se passe en Iran. Il y aurait donc toujours quelque chose de louche dans leurs intentions dont il faut se méfier. Ce pessimisme remonte à l'époque où les Anglais débarquèrent en Inde et à la guerre entre l'Iran et la Russie. Parlons également un peu de la fatalité et du destin. Nous sommes devant deux pensées contradictoires: tout en tenant compte du pouvoir du destin, la culture iranienne encourage l'effort humain. Ferdowsi, lui, fait allusion à un pouvoir mystérieux qui peut briser notre volonté (l'histoire de Rostam et de Sohrâb). En même temps, dans tout le *Shâhnâmeh*, il est question d'action et d'effort.

Le rôle du climat n'est pas à négliger non plus. La majeure partie du territoire iranien souffre de sécheresse. Dans son inscription de Behistun, Darius évoque celle-ci comme étant un des trois fléaux: «la sécheresse, le mensonge et l'ennemi». Nous pouvons même aller jusqu'à avancer que l'éloignement de l'être aimé et son manque – dont il est tant question dans la littérature persane – sont autant d'allusions inconscientes à la soif de cette nature.

L'autre point important dont je voulais parler à la fin de cet article est la morale sociale. Une société demeure en vie grâce à la morale, la loi et la foi. La défaillance de chacun de ces trois éléments nuit au fonctionnement de la société. La morale surtout est considérée, beaucoup plus que les deux autres, comme étant le ciment de la société. Malheureusement, nous devons avouer que depuis au moins 60 ans, la morale en Iran ne cesse de décliner. C'est ce qu'ont connu, chaque jour, par expérience ceux qui ont vécu dans cette période. Que s'est-il passé? De toute évidence, la population a augmenté, les villes sont de plus en plus peuplées et surtout les besoins matériels des gens se sont accrus. Pour assouvir ces besoins, on a trouvé des solutions dans lesquelles la morale n'avait aucune place. Le profit est devenu ainsi essentiel et l'argent omnipotent. Avec le mouvement de la nationalisation du pétrole, les gens se sont attachés à d'autres valeurs. Des concepts comme la liberté, s'affranchir de l'influence étrangère, retrouver sa dignité et sa fierté nationales ont désormais trouvé un sens pour eux. Or, ce qui s'est passé dans les vingt-cinq années qui ont suivi le coup d'Etat leur a dit implicitement: «Vous avez essayé et vous avez échoué. A présent, tournez-vous vers ce qui est concret et tangible; gagnez de l'argent!» Et ceci a continué. Toute la vie de notre pays a suivi ces directives. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال	Nom de la société (*Facultatif*) — مؤسسه
شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال	Nom — نام خانوادگی / Prénom — نام
1 an 18 000 tomans	Adresse — آدرس
6 mois 9 000 tomans	Boîte postale — صندوق پستی / Code postal — کدپستی
	E-mail — پست الکترونیکی / Téléphone — تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال — یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

1 an 50 000 tomans — **6 mois 25 000 tomans**

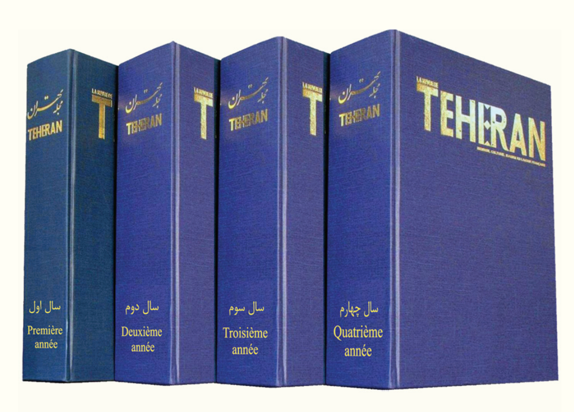
Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des quarante-huit premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en quatre volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره‌های سال اول، دوم، سوم و چهارم مجلهٔ تهران شامل
چهل و هشت شماره در چهار مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

■ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

■ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

■ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
جمیله ضیاء

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
سمیرا فخاریان
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

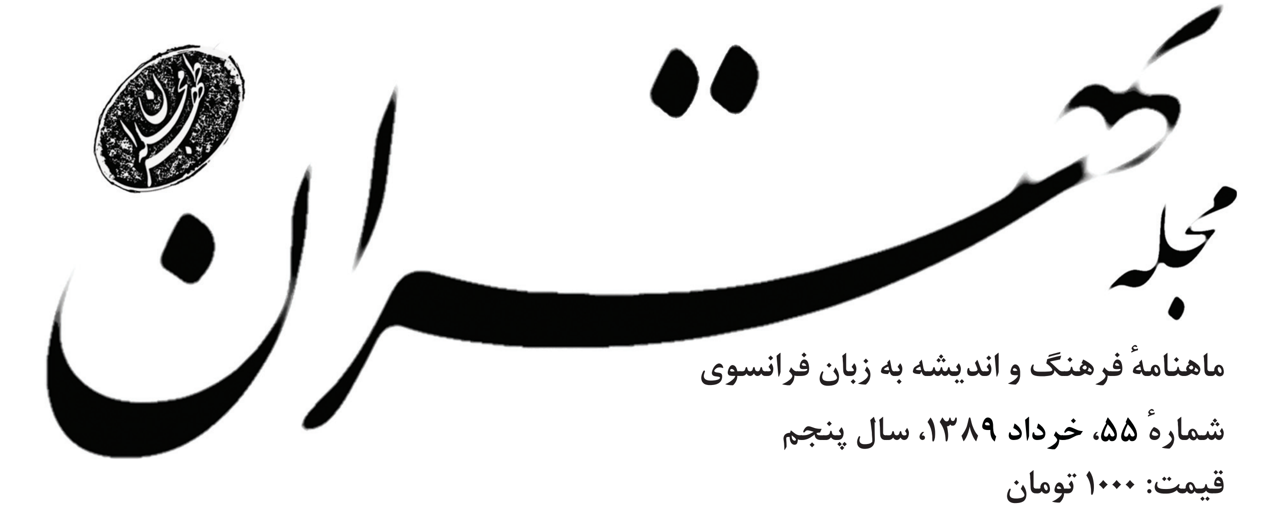
پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Sohrâb Sepehri, Nimâ Youshidj, Parvin E'tesâmi, Gheysar Aminpour, Salmân Harâti





ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۵۵، خرداد ۱۳۸۹، سال پنجم

قیمت: ۱۰۰۰ تومان

۴/۵۰ یورو



www.teheran.ir